البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

العدد 375 أكتوبر - 2001

- **الأديب إعلاميا**
  د. نسيمة الغيث
- **الشخصية في التراث السردي**
  عبدالمالك كجور
- **التحليل البنيوي للسرد الروائي**
  محمد عزام
- **الشعر:**
  د. سعيد شوارب
  د. علي سليمان
  فاطمة التيتون
  حنيف يوسف
- **القصة:**
  هيفاء السنعوسي
  باسمة العنزي
  شهلا العجيلي



البيان

العــدد 375 أكتوبر 2001

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

رئيس التحرير:

د. خالد عبداللطيف رمضان

أمين التحرير:

نذير جعفر



موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(375) October. 2001



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

■ تساؤلات في الزمن الصعب..........................د. خالد عبد اللطيف رمضان ٤

■ الدراسات والبحوث:

- الشخصية في التراث السردي العربي..........................عبد المالك كجور ٧
- الأديب إعلاميا..........................د. نسيمة الغيث ٢٣
- السيرة الذاتية ومكونات النقد الأدبي الحديث..........................د. وحيد كبابة ٣١
- التحليل البنيوي للسرد الروائي..........................محمد عزام ٤٩

■ الشعر:

- تبارك دمعك لا تسأليني..........................د. سعيد شوارب ٦٢
- امرأة..........................د. علي سليمان ٦٣
- هي التي..........................فاطمة التيتون ٦٥
- لصوص الوقت.. نصوص الأزمنة..........................حنيف يوسف ٦٧
- قصائد من بلاغاديمتروفا..........................ترجمة: د. عدنان حافظ جابر ٦٨

■ القصة:

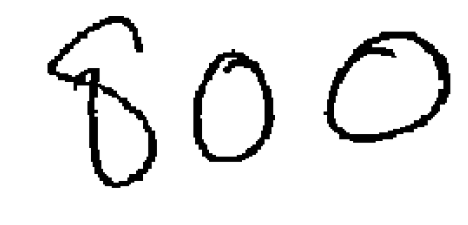
- الحبر السري..........................هيفاء السنعوسي ٧٢
- عنوان قديم..........................باسمة العنزي ٧٧
- المشربية..........................شهلا العجيلي ٨٠

■ قراءات:

- بول بولز ومدينة طنجة..........................د. عبد الرحمن بن زيدان ٨٦
- نجوم الغانم وأشعارها..........................ظبية خميس ٩٢
- لطيفة بطي في «عروس البحر»..........................حسني التهامي ٩٧
- د. بثينة شعبان ومائة عام من الرواية النسائية..........................جميل داري ١٠٢

■ عواصم ثقافية:

- الكويت / حصاد الرابطة..........................زينب رشيد ١٠٨
- القاهرة: المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي..........................محمد الحمامصي ١١٢
- دمشق: خمسة معارض تشكيلية متميزة..........................علي الكردي ١١٨
- المغرب: أصيلة في دورتها الثالثة والعشرين..........................صدوق نور الدين ١٢٢



تساؤلات في الـــزمـــن الصـــعـب

• د. خالد عبداللطيف رمضان

يشعر المرء بالحيرة، مما يجري حوله، والعالم يقف على أعتاب مرحلة جديدة، فكل الشواهد تدل على أن العالم يشهد مخاضاً صعبا لوضع جديد. وتتسارع الأحداث، ونحن نهرول من جهة إلى أخرى، لا نعي ما يدور حولنا.

يتنبأ العديد من المراقبين بنشوب حرب عالمية ثالثة، وربما نكون وقودها.. ومع ذلك لا نفهم ماذا يدور ولا نمسك بأي خيط من خيوط اللعبة. فغالباً ما نكون مجرد عرائس يحركها الكبار وفق مصالحهم.

وفي أفضل الأحوال نحن مجرد متفرجين على ما تشهده الكرة الأرضية من أحداث، تمس كل من يعيش على سطحها.

بل ربما لا نقع في محظور المبالغة عندما نقول بأننا تحولنا إلى فئران تجارب، حيث تُجرَّبُ فينا كل ما يتفتق عنه ذهن الغرب من مكتشفات ومخترعات بدءاً من الأدوية وانتهاء بالأسلحة الفتاكة.

وفي ظل ما يحدث الآن من تحركات محمومة للرد على الضربات الموجعة التي وجهها مجموعة من المخبولين لقائدة النظام الحر، ليس بوسع المرء إلا أن يتساءل.. ويتساءل..

لماذا هذه الكراهية للعرب والمسلمين؟ وكيف اجتاحت المجتمعات الغربية فور حدوث الهجمات الإرهابية على الولايات المتحدة؟

هل حدث هذا بين يوم وليلة؟.. أم أنهم يضمرون لنا هذه المشاعر منذ زمن، ويحاولون مداراتها حتى لا يتهمون بالعنصرية والتعصب؟.

هل ما يدور صراع حضاري، بين أمم ساهمت بتطور المجتمع الإنساني ورقيه في عصرنا الحديث؟ وأمم أخرى لم تكتف باستهلاك منتجات الحضارة الإنسانية الحديثة، بل أصبح تخلفها عبئاً على هذه الحضارة؟

ما الذي حدث؟.. كيف تحولنا من صناع حضارة أنارت للإنسانية كلها إلى متهمين بتقويض الحضارة الإنسانية؟.

فعندما ارتقينا درجات السلم الحضاري في حقبة زمنية مضت فرضنا احترامنا على العالم.. وشهد لنا بما قدمناه في شتى مجالات المعرفة.

فالثقافة العربية في أوج تألقها، نقلت المجتمع العربي الإسلامي إلى مرتبة حضارية متقدمة. ومن ثم كان للأمة قوتها ومنعتها وهيبتها.

ثم كان الانحدار الثقافي فالحضاري وما نتج عنه من تخلف وضعف وخور. حتى اتهمنا بشتى التهم، وكلما حدث أمر في أي جزء من أجزاء العالم.. تصايح متعصبو الغرب متهمين العرب والمسلمين بتخريب العالم، وتقويض منجزات الحضارة الحديثة، ولا يفرقون في اتهاماتهم بين العرب والمسلمين وهم محقون في ذلك، فالثقافة العربية قد ربطت بين العرب والمسلمين بحكم وحدة الوعاء الثقافي وهي اللغة العربية، لغة القرآن الكريم.

وترتب على ذلك ارتباط الأمة الإسلامية بما يحدث للعرب، فلا عزة ولا قوة للعالم الإسلامي بدون قوة العرب

ومنعتهم. وعندما عدنا إلى أول درجات السلم الحضاري، أصابنا الضعف والخور، ومن ثم هنَّا وهان المسلمون معنا.... حتى أصبحنا في نظر العالم رمزاً للتخلف والتعصب والإرهاب.

بينما يمارس الإرهاب ضدنا جهاراً نهاراً ولا يتحرك أحد، وما يجري في فلسطين يوميا خير شاهد على ما آل إليه حالنا.

إذن أين تكمن مشكلتنا؟.. هل هي في تخلف أنظمتنا السياسية؟ وسيادة الديكتاتورية التي تقمع الشعوب وتقتل كل رغبة في التحرر والتطور؟.

أم أن الاقتصاد هو بيت الداء؟.. حيث تعاني معظم البلاد العربية والإسلامية من مشكلات اقتصادية خطيرة رغم ما تتمتع به أكثر هذه البلاد من خيرات؟ أم أن السبب حضاري بحت، يتمثل في تراجع موقعنا الحضاري وما ترتب على ذلك من انعكاسات على جميع أوجه الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية؟.

لعل التساؤل الأخير، يحمل في طياته الإجابة عن كل التساؤلات.. فمشكلتنا بالدرجة الأولى حضارية. وما يدور الآن صراع حضارات.

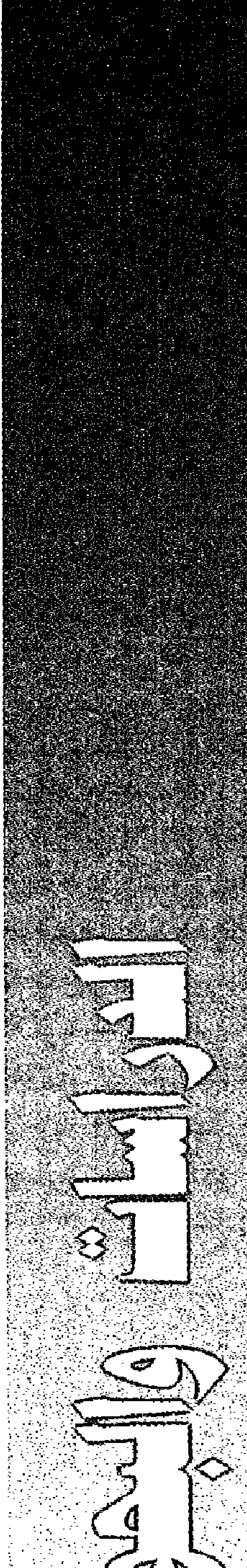
وما وصلنا إلى ما وصلنا إليه إلا بفعل قوى تآمرت علينا من الخارج لسنوات طويلة، ووجدت أن تخلفنا هو أفضل وسيلة للسيطرة علينا ونهب ثرواتنا واستغلال أراضينا.. ثم جاء التآمر من الداخل، فأصبح الحكام يفضلون الشعوب المتخلفة، حتى لا تطالب بحقوقها، ويسهل قيادها.

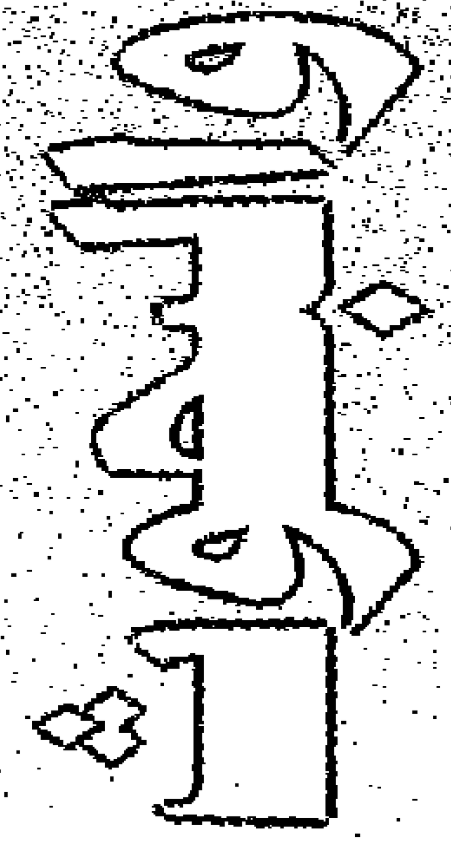
فأصبح التعليم مجرد وسيلة للحصول على شهادة تعين في الحصول على عمل لا علاقة له بالتخصص.

والثقافة مجرد واجهة إعلامية للدولة، وأدواتها: كاميرا وميكرفون ومنصة، وشريط ومقص. فبدلاً من أن تكون الثقافة وسيلة لبناء شخصية الإنسان، أصبحت وسيلة لتخديره بالترفيه السطحي. وتعاونت وسائل الإعلام الرسمية في الترويج للثقافة الترفيهية السطحية. وأهملت الثقافة الحقيقية التي تبني ولا تهدم.

وانزوى الكتاب والمبدعون والمفكرون يخاطبون أنفسهم بلغة لا يفهمها الشارع. ونشأ فراغ فكري أسس لازدهار التطرف الديني. وتحولت قيادة الرأي العام من قادة الرأي إلى وسائل الإعلام الرسمية، التي أسهمت في تسطيح شخصية المواطن وتهميشها حتى أصبح المواطن العربي مواطنا مهجناً لا يزعج السلطات، ولا يطالب بحرية التعبير ولا يريد المشاركة في الحكم ولا يماحك للمطالبة بحقوقه.

فأصبحنا نسير مع العالم المتقدم في خطين متعاكسين على المستوى الحضاري، وشاع لدينا الظلم وغابت العدالة وعشش الفساد في كل مكان مما جعل التربة صالحة لاستقطاب الشباب التائه لجماعات التطرف الديني. فمتى ندرك أن الثقافة هي طريقنا للارتقاء في سلم الحضارة الإنسانية، وهي وسيلتنا لخلق مواطن يعي واجباته فيحافظ على حياته وحياة الآخرين ويحافظ على بيئته، ويحترم حقوق الغير ومعتقداتهم. فلا يدمر بيئته ولا يعتدي على حياة الأبرياء. ولا يهدم منجزات الحضارة الإنسانية، وفي الوقت نفسه يدرك جيداً حقوقه، لا يتنازل عنها لحاكم مستبد يقتل أحلامه وأحلام أبنائه وأحفاده.. متى نستطيع أن نحصن أبناءنا فكرياً من الانسياق وراء التطرف الديني.. وكل تطرف فكري يسوقهم إلى تخريب مجتمعاتهم وإشاعة الفوضى في عالم متعطش للنهوض والتطور بإيقاع متسارع لا يحتمل أي تأخير أو تعطيل؟





■ الشخصية في التراث السردي العربي

عبدالمالك كجور

■ الأديب إعلاميا

د. نسيمة الغيث

■ السيرة الذاتية ومكونات النقد الأدبي الحديث

د. وحيد كبابة

■ التحليل البنيوي للسرد الروائي

محمد عزام

الشخصية في التراث السردي العربي

رحلة الغفران (١) أنموذجا

• عبدالمالك كجور- الجزائر-

تعد الشخصية القصصية عنصرا حيويا من العناصر التي تقوم عليها القصة بصفتها عملا فنيا.(2) والسؤال الذي نطرحه ونحاول أن نجيب عنه في هذه الدراسة هو: كيف تبنى الشخصية من حيث خصوصياتها النعتية لتسهم في التعبير عما تتضمنه رسالة الغفران من أفكار ومعان.

نتناول في هذه الدراسة، إذن، الشخصيات في رحلة الغفران انطلاقا من كونها خصوصيات نعتية.

إن دراسة الشخصية القصصية من هذا الجانب تعني معالجة تلك الوحدات النعتية الأساسية التي تسند إلى الشخص داخل القصة، وهو يفعل ويقول، من مؤهلات فردية ومجتمعية مختلفة.

وإذا كانت الدراسات الحديثة - وهي التي يعتمد فيها أصحابها على السياق الداخل - النصي - تستغل الشخصية انطلاقا من وضعها المصاغ في النص، أي انطلاقا من وضعها المبني داخل شبكة من الوحدات الدالة التي تشكل نظام العمل الأدبي بقوانينه الداخلية، فإن معالجة الشخصيات في رحلة الغفران تبدوا أمرا صعبا. وسبب ذلك يكمن في كون هذه الرحلة تتضمن عددا كبيرا من الشخصيات. لكن الشخصية الوحيدة التي يمكن العثور عليها داخل شبكة من العلاقات هي الشخصية المحورية: ابن القارح بطل الرحلة. وبناء على ذلك، فإن دراستنا هذه تركز على ابن القارح.

أولا: تصنيف أولي:

إن عدد الشخصيات في رحلة الغفران كثير جدا، في حين يكون ظهورها على مسرح الأحداث قليلا جدا، فإذا استثنينا شخصية ابن القارح فإن هذه الشخصيات تظهر مرة واحدة لتغيب، بعد ذلك، كليا عن مسرح الأحداث. يقول حسين الواد: «إن المتأمل للرحلة في رسالة الغفران يحار أمام كثرة الأشخاص فيها، بل إن كثرة الأشخاص تكاد تكون من خاصيات الرحلة فعدد الذين يظهرون

فيها أكثر من مرة لا يكاد يذكر أمام الذين لا يتكرر ظهورهم إطلاقا»(3).

وقد علل الدارس هذه الظاهرة بقوله: «وهذا الظهور مرة واحدة في الرحلة الذي يختص به الأشخاص ناتج عن كونها جاءت مبنية على صيغة جولة»(4).

إن هذا التعليل مقبول. غير أنه يبقى ناقصا، ذلك أن تسليط عدسة السرد على شخصية واحدة، دون الشخصيات الأخرى، سمة بارزة من سمات القصة في الأدب العربي القديم بل في التراث السردي الإنساني القديم كله، حيث يعنى السرد، أكثر، بتتبع الشخصية المحورية وإبراز أفعالها وأقوالها وخاصياتها النعتية أكثر من غيرها من الشخصيات، لذلك نرى من المناسب دراستها في مرحلة أولى وفق مبدأ التقابل.

I - الشخصية المرتحلة والشخصيات المرتحل إليها:

لقد صيغت قصة الغفران في شكل الرحلة الموصوفة، والشخصية الوحيدة التي تحرك الأحداث فيها هي شخصية ابن القارح، بطل الرحلة. إن ابن القارح هو الشخص المرتحل، بينما الأشخاص الآخرون، كل الأشخاص الآخرين، هم أشخاص مرتحل إليهم.

وإذا كان ارتحال ابن القارح إلى الأشخاص الذين يلتقي بهم في موقف الحشر ينبع من حدث خارج عن إرادته، فإن ارتحاله إلى الأشخاص الآخرين، في ما يتبقى من أحداث الرحلة، ينبع من إرادته. فالرحلة في المرحلة الثانية منها تأتي تلبية لرغبة ابن القارح، الشخص المرتحل، لمقابلة الأشخاص المرتحل إليهم، كل الأشخاص الذين يقابلهم ابن القارح من أهل الجنة والنار، بغرض التعرف على أحوالهم ومواقفهم الأدبية واللغوية والتعرف على آرائهم في مسائل غيبية ومنها مسألة «الغفران».

إن الشخصيات في الرحلة انطلاقا من هذا، يمكن أن تصنف حسب مبدأ «التقابل» أو «التضاد» الذي يهدف إلى الكشف عن التباين الذي يعد مبدأ أساسيا من المبادئ التي يرتكز عليها النقد البنوي السميائي حسب مقولة بعض أصحاب هذا التوجه: «لا يوجد المعنى إلا بالتباين وضمن التباين».(5)

والتقابل في قصة الغفران ناتج، أساسا، عن الشكل الذي صيغت فيه القصة: الرحلة الموصوفة. وحيث إن الأمر يتعلق برحلة شخص من مكان إلى مكان آخر مغاير، وهو العالم الآخر، فلابد أن يكون هناك مرتحل ومرتحل إليه أو إليهم.

والجدير بالإشارة، هنا، أن مبرر الرحلة إلى العالم الآخر في قصة الغفران يكمن، أساسا، في النقد الأدبي واللغوي ونقد أخلاق الناس وموروثهم من أفكار في العصر الذي عاش فيه أبو العلاء. كما يكمن مبرر هذه الرحلة في التعريف بالأشخاص المرتحل إليهم، أي الكشف عن جوانب خفية تتصل بحياتهم الخاصة بصفتهم أدباء ولغويين في أكثرهم. وإذ نقول جوانب خفية من حياتهم الخاصة فإننا لا نقصد الجانب النفسي بحد ذاته، ذلك أن هذا الجانب ليس ذا اعتبار في قصة الغفران، مثلها في ذلك مثل معظم القصص التي

شهدها الأدب العربي القديم. ولكننا نقصد عرض الشخصية في واقعها اليومي البسيط. ولعل هذا ينكشف من خلال الوسيلة الأكثر استخداما في هذا العرض: الحوار.

إن الحوار يسود الرحلة سيما في المرحلة الثانية منها: النزهة، نزهة ابن القارح في الجنة وتنقله بين الجنة والنار لمقابلة عدد من الشعراء. والواقع أن إقحام الشخصيات في الحوار وجعلها تتحدث مع ابن القارح، يعني جعلها، هي ذاتها، تكشف عن بعض الجوانب الخفية من واقعها اليومي أو العادي، وخاصة حينما يتعلق الأمر بأشخاص يذكرهم التاريخ العربي من شعراء ولغويين. وقد عرف عنهم قارئ التراث العربي أشياء كثيرة غير أن أشياء أخرى تمت إلى واقع حياتهم اليومية ظلت مجهولة لدى هذا القارئ.

ومن هنا يمكن أن نقول إن جر الشخصيات إلى الحوار وجعلها تتحدث بعضها إلى بعض مرة، وإلى ابن القارح مرة أخرى، يهدف إلى إبراز بعض ما تبطن أو ما لم يعرف عنها أصلا في الحياة الدنيا. وهذه محاولة لإماطة اللثام عن كل شخصية تظهر في الرحلة ومنها شخصية ابن القارح نفسه، حيث تقحم هذه الشخصيات كلها في الحوار فتبوح بما لم تبح به في إنتاجها الشعري أو اللغوي بصفتها شخصيات محولة عن أشخاص واقعيين غير عاديين.

فمبرر الحوار يكمن، إذن، في الكشف عن الأمزجة البسيطة للشخصيات المعروضة في الرحلة في تعاملها اليومي مع الواقع، أي في التعريف بالشخص المتحاور ليس بصفته شاعرا أو أديبا أو لغويا بل بصفته منتج الواقع المجتمعي العربي في فترة معينة من تاريخه. وهذا يعني إنزال الشخص من واقع العصمة أو من واقع التعالي إلى واقع عادي بسيط (6)، ذلك أن للشاعر أو للأديب أو للمبدع، بصفة عامة، جانبين في شخصيته:

- أما الأول فيتمثل في كونه شخصا مبدعا أي متعاليا. وهذا ما يعرفه القارئ عنه.

- وأما الثاني فيتمثل في كونه شخصا واقعيا أو عاديا.

والكشف عن الجانب الثاني هو الذي يوجد، أساسا، وراء جعل شخصيات رحلة الغفران تتحاور فتعبر عن أشياء لم تعبر عنها في أعمالها الإبداعية التي يعرفها قارئها من خلالها، بالرغم من أن الإبداع، في الحقيقة، هو الذي يكشف عن الحقيقة العميقة للشخص.

إن ظاهرة إقحام الشعراء والأدباء والمبدعين، بشكل عام، في مسرح الأحداث في القصة العربية القديمة كانت شائعة عند الكتاب القدامى مثلما كانت الحال عند أبي الفرج الأصفهاني.

فلقد جعل أبو الفرج، على سبيل المثال، أبطال القصص التي يتضمنها كتاب «الأغاني» من الشعراء. يقول عبدالله السمطي عن الكيفية التي يتعامل بها أبو الفرج مع أبطال قصصه: «إنه يقدم حياتهم اليومية وأفعالهم بشكل يلعب فيه الخيال دورا بارزا. وهي الحياة التي كان يعميها الشعراء بأشعارهم، والولاة بخطبهم،

والقضاة بأحكامهم، والفقهاء بفتواهم. إنه يسقط هذه العصمة المتعالية لشخوصه، ويكشف عن أمزجتهم الشعبية البسيطة في تعاملهم مع الجواري وفي سمرهم ومجونهم»(7).

إن شخصيات رحلة الغفران تاريخية. والشخصية التاريخية، من حيث هي كذلك، قد وجدت فعلا في واقع ما وفي فترة تاريخية ما.

فهؤلاء الشعراء والأدباء واللغويون وغيرهم من الذين يظهرون في الرحلة قد وجد بعضهم في العصر الجاهلي، وبعضهم وجد في عصر الصحابة. ووجد بعضهم في العصر العباسي الأول. وبعضهم مخضرمون عاشوا زمنا في العصر الجاهلي وآخر في العصر الإسلامي.

والشخصية التاريخية إذ توجد في العمل الأدبي، أي العمل التخييلي، فهي لا تكون بالضرورة شخصية أدبية خالصة، ومع ذلك يمكن للشخصية التاريخية أن تتحول إلى شخصية أدبية، كما هي الحال بالنسبة لشخصيات قصص الأصفهاني وشخصيات رحلة أبي العلاء.

فهذه الشخصيات التاريخية أصلا قد تحولت في هذه القصص إلى شخصيات أدبية حيث أسندت إليها أدوار فاعلية وأخرى موضوعاتية.

إن ابن القارح، مثلا، شخصية تاريخية، من حيث إنه عاش فعلا في العصر العباسي الثاني، فهو من موالي حلب، وهو أحد أدبائها. وبالمقابل، هو شخصية أدبية، من حيث إنه يشارك في أحداث قصة خيالية للمعري. فهو من هذه الناحية، شخصية أبدعها أبو العلاء لتسهم في إبراز أفكاره وتجليتها من خلال ما يخصص لها من نصيب في الفعل والقول، وما يميزها من خاصيات نعتية.

فالشخصية التاريخية، إذ تقحم في العمل التخييلي، بهذه الطريقة أو تلك، بحيث يجعلها منشيء العمل تفعل وتتكلم، تتعرض إلى التشويه حيث تبلورها الآلة المنتجة للنص وتقودها إلى الخيال من حيث كون العمل عملا متخيلا. ومن هنا يمكن القول إن الشخصية التاريخية التي تتعرض لمثل هذا التحوير لا يمكن أن تدرس انطلاقا مما عرفت به في التاريخ الأدبي، أي انطلاقا مما قالته وما قيل عنها في مجال الأدب، فحسب، ولكنها تدرس، كذلك انطلاقا مما تقوله وتفعله، هي ذاتها، في العمل المتخيل.

كما أن حضور الشخصية التاريخية في العمل المتخيل، مهما يكون موقعها فيه، سواء كانت مشاركة في الأفعال أولا، فهو حضور يؤدي وظيفة تأصيلية، حيث تأتي لتشهد، ولو نسبيا، بواقعية ما يحدث أو يقال داخل النص.(8)

إن أبا العلاء يلجأ إلى الرحلة الموصوفة ثم إلى الحوار، الذي يقحم فيه شخصياته التاريخية، لبلوغ غايات منها الكشف عن بعض الجوانب من أمزجه هذه الشخصيات وجرها كي تعيد(9) طرح بعض المسائل الفلسفية - الدينية أو الفقهية. فهذا، مثلا، الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى، يعلن عن أنه كان يؤمن بالله قبل أن يظهر الرسول ويأتي برسالة الإسلام.(10) وهذا، في الواقع،

تساؤل عن مصير من لم يدرك الإسلام يوم القيامة. وهذا عدي بن زيد يعلن أنه كان على دين المسيح قبل أن يبعث محمد. (11) وفي هذا كذلك، طرح لمسألة من كان على دين من الديانات السماوية قبل مجيء الإسلام، فهل يكون مصيره الجنة أو النار؟

كما أن أبا العلاء يلجأ إلى الحوار لبلوغ غايته في إبراز مقدرته النقدية في الشعر وعلوم اللغة والنحو وعن هذا الجانب يمكن القول إذا أردنا التأويل، أن الرحلة التي تصورها أبو العلاء وعرضها في رسالة الغفران، هي في بعض ملامحها، تتمة لرحلته التي ابتدأت في الأرض حيث انتقل الشاب الضرير إلى بغداد طالبا للعلم والتحصيل، لكن بقاءه فيها لم يطل.(12) وقد عاد منها إلى مسقط رأسه، معرة النعمان، خائبا.(13) غير أن تتمة هذه الرحلة ليست من أجل العلم والتحصيل، بل هي رحلة، في بعض جوانبها، من أجل التلقين والتحدي. فقد ظهر أبو العلاء، من خلال بطل رحلته، عالما لغويا، وناقدا في قضايا الشعر. وقد ألبس أبو العلاء بطل رحلته هذا الثوب ليبرز من خلاله مقدرته النقدية والأدبية واللغوية ليتحدى بها غيره.

إن التقابل الحاصل في العلاقة: الشخصية المرتحلة م/ق (14) الشخصيات المرتحل إليها ينتج عنه تقابل آخر. إنه يتمثل في العلاقة: الحركة م/ق السكون. وقد لاحظ أحد الدارسين هذه الظاهرة حيث يقول عن الأشخاص الذين يظهرون في الرحلة إزاء بطلها ابن القارح: «إنهم جاؤوا ساكنين حيث تحرك ابن القارح، ومتحركين حيث سكن هو».(15)

والواقع، إن الحركة تميز وضع ابن القارح في هذه الرحلة الموصوفة، بينما يميز السكون وضع الشخصيات الأخرى. وسبب ذلك يكمن أساسا في طبيعة الشكل الذي أتت فيه القصة. فمن طبيعة الشخصية المحورية في مثل هذه الأشكال السردية أن تكون شخصية متنقلة، أي متحركة، لأن التنقل يعني الحركة. فمن خلال تنقلاتها يتم ظهور شخصيات جديدة، كما يتم عرض وإبراز الموضوعات والأشياء.

2 ـ الجنة والنار:

كما تصنف شخصيات رحلة الغفران وفق مبدأ التقابل الذي يتمثل في العلاقة الآتية: شخصيات الجنة م/ق شخصيات النار، فجميع الشخصيات التي تظهر في المرحلة القصصية الثانية تخضع إلى هذه القاعدة.

ولعله من الأهمية أن نشير، هنا، إلى أن الكوميديا الإلهية لدانتي توحي بأهمية مقاربتها برحلة الغفران، ذلك أن فرجيل في الكوميديا الإلهية يقوم، مثلما يفعل ابن القارح، بزيارة عدد من الشخصيات التي تتوزع على الجنة أو النار. كما أن التعليق على سبب دخول هذه الشخصية أو تلك الجنة أو النار، في كلتا الرحلتين، يزيد من تدعيم أهمية هذه المقاربة. بل لعل هذه الظاهرة تعد الصفة المشتركة الأساسية التي يمكن الاعتماد عليها أكثر من غيرها في تبرير إجراء

المقارنة بين الكوميديا الألهية ورسالة الغفران. وتأتي أهمية هذه الصفة المشتركة من كونها تدخل في التفصيلات أكثر مما تدخل في العموميات. وهذه الصفة ذاتها تعد من الميزات الأساسية التي تتميز بها كل من رحلة الغفران والرحلة في الكوميديا الإلهية إزاء الرحلات العمودية الأخرى التي سبقتها إلى الظهور في لغات شتى.(16) وإذا ما أخذت الرحلة في رسالة الغفران مأخذ الجد والتأويل فإن العلاقة التقابلية: شخصيات الجنة م/ق شخصيات النار توحي بأهمية طرح هذه السؤال: هل يدخل ابن القارح، حقيقة الجنة، حسب تصور أبي العلاء له؟ بل هل تدخل الشخصيات الأخرى حقيقة، الجنة أو النار، حسب تصور أبي العلاء لها؟

إن الجواب عن هذا السؤال يمكن البحث عنه من خلال استنطاق النص التمهيدي للرحلة، إذ يوجد فيه ما يدل على الوجود التقديري لابن القارح في الجنة، ومن ثمة الوجود التقديري للشخصيات الأخرى في الجنة أو في النار، لأن ما يقال عن ابن القارح ينسحب على الشخصيات الأخرى، سواء منها تلك التي تدخل الجنة أو تلك التي تدخل النار.

تفتتح الرحلة التي يمهد لها بنص يتجه إلى وصف ديكوري للجنة ب «قد». كما يتضمن هذا النص جملا شرطية تتأسس على الأدوات «لو»، إذا «و» من «ولكن، ماذا تفيد «قد»، ثم ماذا تفيد «لو» وأدوات الشرط الأخرى؟

إن «قد» تفيد معاني عدة منها التقدير، أي الافتراض والتصور. كما أن «لو» وأدوات الشرط الأخرى تفيد الاستحالة أو على الأقل لا - حقيقة الفعل المصور.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن وجود ابن القارح في الجنة هو وجود تقديري، وأن وجود الشخصيات الأخرى، بعضها في الجنة وبعضها الآخر في النار، هو وجود تقديري أيضا. وما يعزز هذا التعليل هو تعليق أبي العلاء نفسه في القسم الثاني من رسالته على حدث دخول الشاعر بشار بن برد النار إذ يقول مخاطبا ابن القارح: «ولا أحكم عليه بأنه من أهل النار إنما ذكرت ما ذكرت فيما تقدم لأني عقدته بمشيئة الله.(17) وتعني هذه المشيئة في نظر أبي العلاء أن الله قادر على أن يفعل كل شيء إذا أراد ذلك، وقادر على أن يدخله النار لو أراد. ومن هنا يمكن أن نلاحظ أن منشيء الرحلة يتبرأ، صراحة، من تصنيف بشار ضمن من يدخلون النار. كما يتبرأ، من خلال ذلك، من تصنيف جميع الشخصيات التي تظهر في الرحلة ضمن أهل الجنة أو ضمن أهل النار.

ثانيا: ظهور الشخصيات

1 - التمهيد والانتقال من الأرض إلى السماء:

عرفنا مما سبق بأن الشخصيات في رحلة الغفران منتقاة من الواقع التاريخي وقد تحولت إلى شخصيات أدبية، أي متخيلة، بفعل التخييل من حيث أن القصة عمل متخيل.

إن ابن القارح، مثلا، يتم تحويله من شخصية تاريخية إلى شخصية أدبية بنقله من العالم الدنيوي إلى العالم الأخروي، أي بالانتقال به من الأرض إلى السماء عبر رحلة خيالية عمودية. وهذا الانتقال لا يتم صدفة.

فهو ليس انتقالا عرضيا. بل هو انتقال يتم التحضير له بنص تمهيدي يتبع مقدمة الرسالة ـ الرد على ابن القارح، حيث يتم خلاله إعداد الأجواء للانتقال من الأرض إلى السماء وتحويل الشخصية المرتحلة من شخصية تاريخية إلى شخصية أدبية. لذا، يبدو من المجدي توضيح هذا الانتقال.

يتساءل حسين الواد: «كيف انتقل الكلام بالمعري من الرد إلى الرسالة، وكيف تم الانتقال من الأرض الراكدة إلى السماء؟»(18) ويحاول صاحب السؤال أن يجيب على سؤاله من خلال استنطاقه للنص التمهيدي الذي يسبق الرحلة الخيالية التي تتضمنها الرسالة ـ الرد وهو النص الذي يبدأ بـ «وقد وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور»(19) وينتهي بـ «وفي تلك السطور كلم كثير كله عند الباري تقدس أثير» .(20).

إن الرحلة الموصوفة تبدأ مباشرة بعد هذا النص الذي يقوم ـ كما يلاحظ حسين الواد ـ على جملة من المحاور هي ـ رسالة ابن القارح إلى أبي العلاء ـ إعلان أبي العلاء عن وصول الرسالة ـ ابن القارح يثني على أبي العلاء ـ أبو العلاء يثني على ابن القارح. ويلاحظ الدارس أن محاور النص لم تأت جامدة، بل جاءت متسمة بنوع من الحركية، حيث إن العناصر التي وردت فيها تصحبها أفعال تحدد توجهها من الأسفل إلى الأعلى مثل «قرب عند الله ورفع»(21) و«تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء»(22). كما أن النص التمهيدي للرحلة قرن الرسالة بالملائكة والنور والمعارج. وهو ما يفيد أن الإقران يعني الارتقاء.(23)

لابد من الاعتراف، هنا، أن صاحب هذا الوصف محق في وصفه، ذلك أنه استطاع أن يبرز الكيفية التي يتم بموجبها الارتقاء من الأرض إلى السماء. غير أنه يبقى ـ في نظرنا ـ بعيدا عن التوصل إلى إبراز وتعليل سبب هذا الارتقاء.

والواقع، أن سبب هذا القصور قد فرضته عليه المنهجية المتبعة في دراسته، وهي المنهجية الشكلية التي تنصب على طرح السؤال «كيف؟» والإجابة عليه، دون طرح السؤال «لماذا؟» والإجابة عليه، حتى يتم توضيح المسألة توضيحا كافيا.

ويجدر بنا أن نشير، هنا، إلى أن طرح السؤال «كيف؟» يمثل المحور الأساسي الذي تدور حوله المنهجيات التي يعتمد فيها أصحابها على التوجه الداخل ـ النصي عند دراستهم للأعمال الأدبية، وهي المنهجيات الشكلية والبنيوية بصفة عامة تلك التي يتجه فيها أصحابها إلى البحث في «الشكل» أو «البنية» أو «النظام الدلالي» الذي يربط بين وحدات العمل الأدبي داخليا. ولقد أثبت لنا التاريخ النقدي أن العمل الأدبي أكبر من أن يختزل إلى شكله أو بنيته أو نظامه الدلالي الداخلي. فهو يتطلب، حتى تكون دراسته وافية، أن ينظر إليه من جوانب عدة. وفي هذا

المجال تقول كريستيان عاشور C.ACHOUR ينبغي أن نأخذ في الحسبان عمل النص في كل حركيته وحلوليته اللتين لا يمكن فصلهما عن الخارج - النصي». (24) لذا، فنحن، هنا، نحاول أن نستكمل البحث في ظاهر الارتقاء من الأرض إلى السماء في رسالة الغفران، ومن ثمة كيفية تحويل الشخصية البطلة في الرحلة الموصوفة من شخصية تاريخية إلى شخصية أدبية، بطرح السؤال «لماذا»؟ والإجابة عليه، فنقول: لماذا يتم الانتقال من الأرض إلى السماء؟ إن سبب هذا الانتقال يكمن، أساسا، في رسالة ابن القارح إلى أبي العلاء ذاتها. وهو لا يخرج عن أحد جوانب موضوعات العرض الأساسية التي تتضمنها رسالة الغفران التي يلجأ فيها صاحبها إلى النقد الساخر: نقد ما يحمله الناس من أفكار عن عالم الغيب وبعض موضوعاته التي تمثل موضوع «أصول الدين «الذي هو علم يبحث في أسس الدين وحقيقة النبوة وعقائده كالتوحيد والدليل على وجود الآخرة والرسالة والنبوة وحكمة التشريع». (25) ثم أليس ابن القارح هو الذي يستفز أبا العلاء في رسالته بمسألة الأصول والفروع في الدين، حيث يفهم أبو العلاء من بين ما يفهمه من المسائل التي تتضمنها رسالة ابن القارح إليه، إثارة هذه المسألة. يقول أبو العلاء في مقدمة رسالته الجوابية: «وقد وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأها مأجور، إذ كانت تأمر بتقبل الشرع، وتعيب من ترك أصلا إلى الفرع». (26).

إن هذا الملفوظ ذو أهمية بالغة لفهم مضمون الرحلة ثم تعليله. فهو، من جهة، يقدم مفتاح الدخول إلى عالم الرحلة المتخيلة وفهمها، وهو من جهة أخرى، يتضمن سبب الانتقال من الأرض إلى السماء الذي لا يمكن أن يخرج، إذن، عن مبرر الأحداث الخيالية المسرودة ذاتها: الرد بطريق السخرية على نية الاستفزاز التي تتضمنها رسالة ابن القارح إلى أبي العلاء. إنه، إذن، وسيلة من الوسائل التي اختارها المعري للرد على ابن القارح والسخرية منه ومن أمثاله. وهو نقد لما كان يحمله الناس في عصره من أفكار كان يراها هو خاطئة عن بعض الموضوعات الغيبية. وعلى هذا الأساس يمكن الرد على من يرى «أن الرحلة زائدة في رسالة الغفران إذ ليس لها ما يقابلها في رسالة ابن القارح». (27) فالرحلة ليست زائدة في رسالة الغفران إلا من حيث عدم وجود ما يقابلها في رسالة ابن القارح شكلا، أي من حيث كونها عملا متخيلا. فهي رد على بعض ما تتضمنه رسالة ابن القارح ذاتها.

يتضح مما تقدم أن طريقة دخول ابن القارح إلى مسرح أحداث الرحلة الخيالية الموصوفة يتم عن طريق النص التمهيدي الذي يسبق هذه الرحلة والذي يتم فيه التحضير أو الإعداد لهذا الدخول.

2 - الترحال:

أما بخصوص الشخصيات الأخرى، وهي شخصيات ثانوية، فيتم دخولها إلى مسرح أحداث الرحلة

من خــلال تنقل ابن القــارح من مكان إلى آخـــر في الجنة والنار. وهذا مـــا يدعو للحديث عن هذه الظاهرة لتبيان مـا تحمله هذه الصفة المشتركة من دلالات لاسيما في مـا يتعلق بموقع السارد. إن دخول كل شخصية إلى مـســرح الأحداث يقود إلى عرض قصتها الخاصة في ما يخص دخولها الجنة أو النار. وهذا العــرض يكون سريعا وموجزا. كما أن دخول كل شخصية جديدة يكاد يكون عقب كل تنقل يقوم به ابن القارح من مكان إلى آخر. وقد عرفنا مما سبق أن تنقل ابن القارح في الجنة والنار مبرر بالتنزه ومقابلة أكبر عدد من أهل الجنة والنار من الأدباء واللغويين وتحقيق رغباته المادية التي تتمثل في الأكل والشرب وممارسة الجنس.

وإذا كان الترحال أو التنقل مبررا بملاقاة أكبر عدد من أهل الجنة ثم من أهل النار، فإن هذه الملاقاة ذاتها مبررة بالحوار الذي يجريه ابن القارح مع الأشخاص الذين يعثر عليهم خلال تنقــلاته العـــديدة في الجنة والنار، الحوار الذي يدور حول موضوعات شعرية ولغوية ونحوية، في جانب منه، وحول موضوعات الغفران والثواب والعقاب والجنة والنار وغير ذلك من الموضوعات التي تتعلق بعالم الغيب، في جانب آخر.

غير أن اللقاء الذي يحدث بين ابن القارح والشخصيات الأخرى أثناء تنقلاته في الجنة والنار يقدم على أنه يحدث صدفة أو ما يشبه الصدفة، على الأقل. فعقب كل تنقل يقوم به ابن القارح من مكان إلى آخر، في الجنة والنار، يأتي دور مايمكن تسميته بـ «الإبصار» الذي يقع في كل مرة على شخصية ما تطل عليه بصورة مفاجئة.

إن تنقل ابن القارح ثم الإبصــار سمتان تكادان تكونان ملازمتين لكل لقـــاء يحـــدث بين ابن القـــارح وكل شخصية من الشخصيات الأخرى التي تدخل مـــســـرح الأحـــداث في الرحلة. وهذه الحالة الثابتة يتأسس عليها الحوار بين ابن القارح وكل شخصية يقع عليها إبصاره، فيلتقي بها ويتعرف إليها، فتقص عليه قصة دخولها الجنة أو النار. ويعلن دخول هذه الشخصيات إلى مسرح الأحداث بعدد من الصيغ مثل:

- وبينا..... إذا.
- فبينا..... إذ.
- ف..... ...فإذا.

إن الإبصـــار، هنا، يعد لازمة من لوازم دخول الشخصيات إلى مسرح أحداث الرحلة. وهو ما يدعونا لطرح هذا السؤال: هل يمكن أن ننظر إلى هذا الإبصار على أنه مفعول الصدفة؟ إننا نرى غير ذلك. فدخول الشخصيات إلى مسرح الأحداث في الحقيقة، لا يحدث صدفة إلا ظاهريا. والإبصــار ليس مقصودا لذاته. ووجوده ليس اعتباطيا. إنه وسيلة يستخدمها السارد لإدخال كل شخصية جديدة إلى مسرح الأحداث وإعداد التقائها بابن القارح ليحاورها. لكن السارد يريد أن يطبع الإبصار ثم اللقاء بطابع الفجائية حيث يقدمها في صورة حدث غير متوقع. وانطلاقا من هذا يمكن القول بأن عملية الإبصار تعد طريقة من طرق الإيهام الفني المعتمدة في رحلة الغفران. بعيدا، إذن، عن أن

يكون مفعول الصدفة، فالإبصار يصبح حرفه إنه ممارسة نشاط لمتجول - مبصر - باحث: ابن القارح الذي يرغب في ملاقاة أهل الجنة والنار بغرض التعرف إليهم ومحاورتهم والاطلاع على آرائهم في أمور شتى منها قضايا الشعر واللغة والنحو ومسائل تتعلق بعالم الغيب كالغفران والعقاب والجنة والنار.

ثالثا: العلامات الخصوصية.

يقصد بالعلامات الخصوصية لشخصية ما بطاقتها الدلالية التي تبنى في النص بواسطة عملية تجميع عدد من التحديدات المختلفة التي تخص الشخصية مثل الاسم الشخصي أو المستعار والقلب والتلميحات الوصفية، الداخلية والخارجية.

إن من العلامات التي اهتم بها في هذه الدراسة تلك التي تخص رسم الجانب الداخلي من الشخصية. ولعله من الأهمية أن نلاحظ، منذ الآن، بأن مجموع العلامات الخصوصية التي تختص بها الشخصية المحورية في رحلة الغفران تجد صداها في التسمية التي هي، في الحقيقة، عامل مرجعي أولي للشخصية. كما نلاحظ الغياب الكلي لرسم الشخصية الخارجي.

1 - ابن القارح بين القراءة المنسجمة والقراءة الساخرة:

إن تسمية الشخصية المحورية في رحلة الغفران تعطي لها هوية يرتبط فيها الاسم بالمسمى. غير أن هذا الارتباط يذهب في اتجاهين متعاكسين: اتجاه يؤدي قراءة منسجمة، وآخر يؤدي قراءة ساخرة.

تحمل هذه الشخصية اسما شخصيا واسما عائليا (لقبا) «على بن منصور بن طالب». كما تحمل لقبا دالا على انتمائها الجغرافي «الحلبي» ولقبا آخر دالا على وضعها الثقافي «الأديب». وقد وردت هذه التسمية المركبة «علي بن منصور بن طالب الحلبي الأديب»(29) مرتين.

ولكن هذه الشخصية تعرف أكثر، عبر أحداث الرحلة، باسم «الشيخ الجليل». فالاسم الشخصي والاسم العائلي غير كاشفين عن هويتها. إنهما يتجردان من كل دلالة، بخلاف تسميتها المستعارة «ابن القارح» التي لا تظهر في الرحلة صراحة، إلا أن حضورها فيها هو حضور دائم مخفي. فكيف ذلك؟

إنه معروف عن أبي العلاء المعري مجاملته لمراسليه سواء عندما يكتب إليهم رسائله أو عندما يرد على رسائلهم إليه.(30)

إن أبا العلاء يرد في رسالة الغفران على رسالة ابن القارح الذي يجعل منه بطل قصته فيناديه نادرا باسمه الشخصي وباسمه العائلي وكثيرا بـ «الشيخ الجليل»، الاسم الذي يتكرر في النص السردي. ويكون أبو العلاء قد أبى أن يسمي (31) علانية بطل رحلته «ابن القارح» المشتق من «القرح» لما عرف به أبو العلاء من روح الدعابة ومجاملة من يقوم بمراسلتهم. وهذا يتماشى، في الحقيقة، مع الطابع التهكمي الساخر للرسالة بكاملها.

غير أن اسم بطل الرحلة المستعار، ابن القارح، يبقى حاضرا حضورا

مخفيا من بداية الرحلة إلى نهايتها. فأبو العلاء يرد على الرسالة التي تلقاها من الشخص الواقعي التاريخي الذي يدعى ابن القارح والذي يجعل منه كما تقدم - بطل رحلته الخيالية.

ولو تتبعنا عن قرب اسم هذه الشخصية لوجدنا أنه يحقق قراءتين متعاكستين كلتاهما تحدد مختلف الشحن الدلالية التي تشحن بها.

أ - القراءة المنسجمة:

إن أول ما يلاحظ هنا، هو عدم الاهتمام بالإسمين الشخصي والعائلي، والاهتمام، بخلاف ذلك باسم آخر «ابن القارح» الغائب / الحاضر. فهذا الاسم غائب ظاهريا، ولكنه حاضر فعليا. والدليل على ذلك أن جميع من تطرق إلى رسالة الغفران من مؤرخي ودارسي أبي العلاء يحددون بطل الرحلة فيها بابن القارح، وليس باسمه الشخصي أو العائلي، ولا باسمه الدال على وضعه الثقافي.

إن عدم الاهتمام بالاسم الشخصي وبالاسم العائلي، هنا، والاهتمام، بخلاف ذلك، باسم آخر وهو الكنية أو الاسم المستعار، الاسم الذي يرتبط بعلامات هذه الشخصية الخصوصية المحددة لها في العمل المتخيل، يعطي مفعولا دلاليا بالغ الأهمية: ارتباط الاسم بالمسمى والتطابق الحاصل بينهما، ذلك أن عملية تسمية هذه الشخصية تحليلية كاشفة تجد صداها في أسلوب السخرية. كيف ذلك؟

يجدر بنا أن نشير، هنا، إلى أن اسم الشخصية القصصية يمكن أن يكون مفرغا من الدلالة. ولكنه يمكن أن يحقق قراءة منسجمة، وذلك حينما يتطابق مع المسمى، أو يحقق، بخلاف ذلك، قراءة ساخرة، وذلك حينما لا يتطابق مع المسمى أولا، وحينما يحدث كنافر بينهما ثانيا.

إن القراءة المنسجمة تتجه نحو مقروئية اسم الشخصية. وتتحقق هذه المقروئية عندما لا يكون مدلول الشخصية متناقضا مع دالها، أي عندما يكون متطابقا معه. أما القراءة غير المنسجمة فتتجه نحو لا - مقروئية هذه عندما لا يتطابق الإسم مع المسمى. وإذا زاد عدم التطابق هذا حدة ليصبح تنافرا بين الاسم والمسمى، فسيتعلق الأمر، حينئذ، بقراءة ساخرة.

إن اسم بطل رحلة الغفران، ابن القارح، غير المنطوق به في النص يحقق قراءة منسجمة. فهذا الاسم، بالرغم من كونه غائبا ظاهريا، فإنه يعوض بمفعوله الدلالي الذي تنتجه مؤهلاته الطبعية أو المزاجية. ولا ينبغي أن ننسى، هنا، أن ابن القارح هو علي بن منصور أحد أدباء حلب الذي عاش في عصر أبي العلاء. فهو شخص تاريخي، إذن، واقعي أصلا. وهذا الشخص كان يدعى في هذا الواقع التاريخي «ابن القارح». وانطلاقا من ذلك، فإن دخوله إلى مسرح أحداث الرحلة الخيالية يعني دخوله إليها بجزء كبير أو صغير مما كان يعرف به في هذا الواقع الذي منه اسمه المستعار الذي يجد صداه - كما أشرنا سابقا - في العلامات الخصوصية ذات الطابع المزاجي المميزة لهذه الشخصية عبر طول أحداث الرحلة، فابن القارح هو ذلك

الشخص المتحايل، الباحث عن اللذة. وهو يعترف، صراحة، غير مرة، أنه منافق كذاب ومتحايل، فهو يستغل شعره فيحاول أن يغري به سدنة الجنة عليهم يأذنون له بدخولها دون حساب، وهذه، في الحقيقة، إذا أردنا التأويل، إشارة إلى فساد أخلاق فريق من الشعراء في العصر الذي عاش فيه أبو العلاء، أولائك الذين راحسوا يخادعون الناس بأشعارهم التي كانوا ينظمونها بغرض الكسب غير الحلال. وابن القارح لا ينفي نية الكسب الحرام عن طريق شعر المدح الذي كان يقوله، هو وأمثاله من شعراء المديح، في الدنيا. يقول مخاطبا أحد سدنة الجنة:

«رحمك الله، إنا كنا في الدار الذاهبة نتقرب إلى الرئيس والملك بالبيتين أو الثلاثة، فنجد عنده ما نحب».(32)

إن القرح يعني الجرح. والجرح يمكن أن يكون معنويا، كما يمكن أن يكون جسديا. وهو بالنسبة لابن القارح، بطل لرحلة، جرح معنوي. وحيث أن القرح جاء، هنا، على صيغة اسم الفاعل وليس على صيغة المفعول، فإن صاحبه هو الذي يسبب القروح للآخرين وليس هو الذي يصاب بها.

يتضح مما تقدم أن التسمية «ابن القارح» تعد جزءا من العلامات المميزة لشخصية البطل في رحلة الغفران، كما تعد، في الوقت ذاته، رافدا للعلامات الخصوصية الأخرى ذات الطابع المزاجي.

ب- القراءة الساخرة:

أما بخصوص القراءة الساخرة فتتحقق من خلال تلك التعمية في التسمية المعتمدة في تحديد الشخصية البطلة في رحلة غفران.

إن القراءة الساخرة تنشأ من التنافر الحاصل بين تسميات هذه الشخصية مثل «الشيخ الجليل» وأفعالها وأقوالها.(33) فالنص السردي يخص بطل الرحلة بجملة من العلامات الخصوصية ذات الطابع المزاجي تنحي عنه صفة «الشيخ الجليل» وتظهره على حقيقته، بصفته شخصا متحايلا جاريا، باستمرار، وراء شهواته.

هكذا تكون، بموجب هذه القراءة الساخرة، مدلولات التسميات الخيرة التي تسند لهذه الشخصية ضدية، كما تكون مدلولات الدعوات الكثيرة التي يوجهها إليها السارد ضدية أيضا، فتتحول، مثلا تسمية «الشيخ الجليل» إلى «الشيخ الحقير»، ويتحول الدعاء «أدام الله جمال البراعة بسلامته»(34) إلى «لا أدام الله جمال البراعة بسلامته».

2- المقدمة الإيحائية:

والواقع، أن في نص مقدمة الرسالة العجيب ما ينبيء بنوع تصرفات ابن القارح المستقبلية. بل أن هذه المقدمة شرح لفكرة التناقض بين مدلول «الشيخ الجليل» وحقيقة ابن القارح. ويكمن ذلك في تلك التشبيهات غير المباشرة التي تقيمها المقدمة بين الحية وابن القارح حيث «توجد هذه الرموز الثعبانية السوداء التي تهيىء الجو لظهوره، وتحدد الملامح التي يتمثلها أبو العلاء لشخصيته».(35) إنها تلك «المقدمة الثعبانية السوداء بما فيها من

أسماء الحيات: الناكزة والشجاع والحضب والأسود. ومن خصائصها الكمون في الشجر الحماط والتقبض والتلوي والسم والتسلل بين مهاوي الجبال وشقوقها».(36)

كما يوجد في نص المقدمة ذكر لبعض أنواع الشجر التي توحي، مسبقا ببعض مؤهلات ابن القارح، فالحماطة نوع من الشجر المثمر الذي يشبه التين. وهو يدل على سواد القلب وحبته.(37)

إن هذه المشابهة قائمة بطريقة إيحائية منذ مقدمة الرسالة بين بعض أنواع الحيات وخاصياتها وبين المرسل إليه، ابن القارح، بطل الرحلة الخيالية. وهو ما يسمح بالقول بأن في نص هذه المقدمة إيذانا ببعض نعوت ابن القارح المزاجية التي يثبتها بأفعاله وأقواله خلال رحلته. بل ذكر تلك الأنواع من الحيات وما يصاحبها من خاصيات يجد صداه في تصرفات ابن القارح المستقبلية، منذ أن ينهض منتفضا من قبره ويشرع في اختراع الحيل لدخول الجنة؛ فمن خاصيات الحية التقبض والتلوي والسم وإلحاق الضرر بمن تلدغه.

ومن خاصيات الأفعال التي يأتيها ابن القارح مع سدنة الجنة وصحابة الرسول وعترته التحايل والكذب عليهم من أجل خداعهم ودخول الجنة بغير حساب.

وبعد أن يتمكن ابن القارح من دخول الجنة، يصبح همه الأكبر البحث عن اللذة وإشباع غرائزه المادية. وابن القارح هذا هو علي بن منصور الذي كان في الدنيا يخادع الناس من أمراء وذوي الجاه والسلطان، فيكذب عليهم بشعره ليتقرب منهم فينال عطاءهم، حتى إذا دارت الأيام على بعضهم، مثلما جرى لأبي القاسم المغربي، سارع إلى سبهم والتهجم عليهم والنيل منهم.(38)

هكذا نلاحظ أن تسمية ابن القارح، بطل رحلة الغفران، تعمل منذ مقدمة نص الرسالة مؤشرا على سلوكه المستقبلي وإثباتا وتأكيدا على صفات التحايل والرياء والخداع لديه. وهذا ما يدعم أكثر ما سبق قوله، من أن ابن القارح يدخل الجنة، في الرحلة الخيالية، ليس لأن أبا العلاء ينتظر له ذلك، وإنما الأمر يتم على سبيل التهكم منه والتصوير الساخر. وقد سبقت الرحلة بـ «قد» التقديرية، و ب «لو» وغيرها من أدوات الشرط التي تفيد الاستحالة في بعض استخداماتها، كما سبق الحديث عن ذلك.

يتضح مما تقدم أن رحلة الغفران تتضمن عددا كبيرا من الشخصيات. وهي شخصيات تاريخية أصلا. إلا أن النص يركز على إبراز الشخصية المحورية. ولئن كانت هذه سمة من سمات القصة في الأدب العربي القديم، بل في التراث الإنساني القديم كله، فهي، كذلك، سمة من سمات الرحلة الموصوفة.

وتكتسب الشخصية المحورية في رحلة الغفران دلالتها من علاماتها الخصوصية التي تتجلى من خلال أفعالها وأقوالها وتجد صداها في التسمية التي تحقق قراءتين مختلفتين: أولاهما منسجمة تقوم على التطابق بين الاسم الغائب / الحاضر والمسمى، وثانيهما ساخرة تقوم على التنافر بين الاسم الظاهر والمسمى.

الهوامش:

1) أطلقت هذا الاسم على القسم الأول من «رسالة الغفران» التي كتبها أبو العلاء المعري ردا على رسالة تلقاها من أحد أدباء عصره، وهو علي بن منصور الحلبي المدعو ابن القارح (ت/ 423ﻫ) المثبتة في الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة، ص 219 ـ 256 دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1980.

2) استعملت هذا اللفظ مقابلا للفظ recit في اللغة الفرنسية.

3) حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران، ط/ 3، الدار العربية للكتاب (تونس ـ ليبيا) 1977.

4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5) Groupe d'Entrevernes: Anayse semiotique des textes, PUF, Lyon, 1979,p.8

6) عبدالله السمطي: «جماليات الصورة السردية في أخبار الأغاني وحكاياته: أبو الفرج الأصفهاني قاصا» في مجلة فصول، عدد/ 3، الهيأة المصرية للكتاب 1973، ص 120.

7) المرجع نفسه، ص 117.

8) Roland Barthes: s/z, le seuil, paris 1970, p: 108 - 109.

9) أقول هذا لأني أعتقد أن المعري لم يطرح هذه المسألة من عنده وإنما أعاد طرحها فقط.

10) رسالة الغفران، ص 51

11) رسالة الغفران، ص 54

12) فقد سافر أبو العلاء إلى بغداد سنة 399ﻫ وتركها سنة 400 هـ.

13) فلقد عاد من بغداد شبه مكره بعد أن أهين بها عدة مرات. من ذلك ما يخبرنا به ياقوت الحموي في معجم الأدباء (ص 123 ـ 124) أنه «لما ورد إلى بغداد قصد أبا الحسن علي بن عيسى الربعي ليقرأ عنه. فلما دخل عليه قال علي بن عيسى: ليصعد الإصطبل. فخرج مغضبا ولم يعد إليه. والإصطبل في لغة أهل الشام الأعمى (...) ودخل على المرتضى أبي القاسم فعثر برجل فقال: من هذا الكلب؟ فقال المعري: الكلب من لا يعرف سبعين اسما للكلب، وسمعه المرتضى فاستدناه، وإختبره فوجده مشبعا بالفطنة والذكاء، فأقبل عليه إقبالا كثيرا. وكان أبو العلاء يتعصب للمتنبي ويزعم أنه أشعر المحدثين ويفضله على بشار ومن بعده (....) فجرى يوما بحضرته ذكر المتنبي فنقصه المرتضى وجعل يتتبع عيوبه فقال المعري: لو لم يكن للمتنبي من الشعر إلا قوله «لك يا منازل في القلوب منازل» لكفاه فضلا، فغضب المرتضي وأمر بطرده فسحب برجله وأخرج من مجلسه، وقال لمن بحضرته: أتدرون أي شيء أراد الأعمى بذكر هذه القصيدة؟ فإن للمتنبي ما هو أجود منها لم يذكرها. فقيل: النقيب السيد أعرف. فقال أراد قوله في هذه القصيدة:

«وإذا أتتك مذمتي من ناقص

فهي الشهادة لي بأني كامل»

14) رمز لفظ «مقابل» ونعني به الضد. وهو ما يقابل الرمز VS وهو اختزال لكلمة versus الإنكليزية التي تعني «ضد» و«مقابل» و«إزاد».

15) حسين الواد: المرجع السابق، ص 34.

16) فقد ظهرت الرحلة الخيالية العمودية منذ العصور القديمة، إذ عرفت مع الشاعر اللاتيني فرجيل (19 ـ 18 ق.م) في ملحمته «الإنيادة»، حيث يكون البطل «إيناس» متجها إلى إيطاليا بعد أن ينجو من اليونانيين الذين يدمرون طروادة. وفي طريقة يدخل إحدى المغامرات لينزل منها تحت الأرض حيث يزور العالم الآخر. انظر: الإنيادة، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، ط/3، دار العلم للملايين، بيروت 1980، ص 34 وما بعدها.

كما ظهر هذا النوع من الرحلات في الثقافة الفارسية القديمة مثل رحلة المؤبد الزرادشتي» إردا ويراف، الذي يقوم في حلمه برحلة إلى العالم الآخر حيث يزور الجنة ويطلع على نعيم أهلها، ويزور الجحيم ويطلع على شقاء أهله، ثم يعود إلى الأرض ليهدي الناس إلى طريق الحق والخير. انظر: طه، ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1975، ص 133 ـ 135. وكانت المأثورات الإسلامية حافلة بمعراج الرسول عليه الصلاة والسلام الذي ورد ذكره في النص القرآني كما رويت أحاديث عن ذلك عن الرسول ذاته.

وقد ترك أثره في كثير من الآثار المكتوبة في اللغتين الفارسية والعربية قبل ظهور رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، منها «معراج أبي يزيد البسطامي» (ت/ 261هـ) الذي نجد عرضا موجزا له عند بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن، ط/2، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1980، ص 100. ومنها أيضا «رسالة الطير» لأبي علي بن سينا، التي يوجد ملخص عنها، كذلك، عند بديع محمد جمعة، المرجع نفسه، ص 102 ـ 103.

17) رسالة الغفران، ص 275.

18) حسين الواد، المرجع السابق، ص 22.

19) رسالة الغفران، ص 21.

20) رسالة الغفران، نفس الصفحة

21) رسالة الغفران، ن،ص.

22) رسالة الغفران، ن،ص.

23) حسين الواد: المرجع السابق، ص 22 ـ 23.

24) Achour, Christiane: ABECEDAIRES EN DEVENIR (Ideologie coloniale et langue francaise en Algerie) E.N.A.P. Alger 1985,p: 205.

25) عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج/5، دار العلم للملايين، بيروت 1982، ص 401/ح.

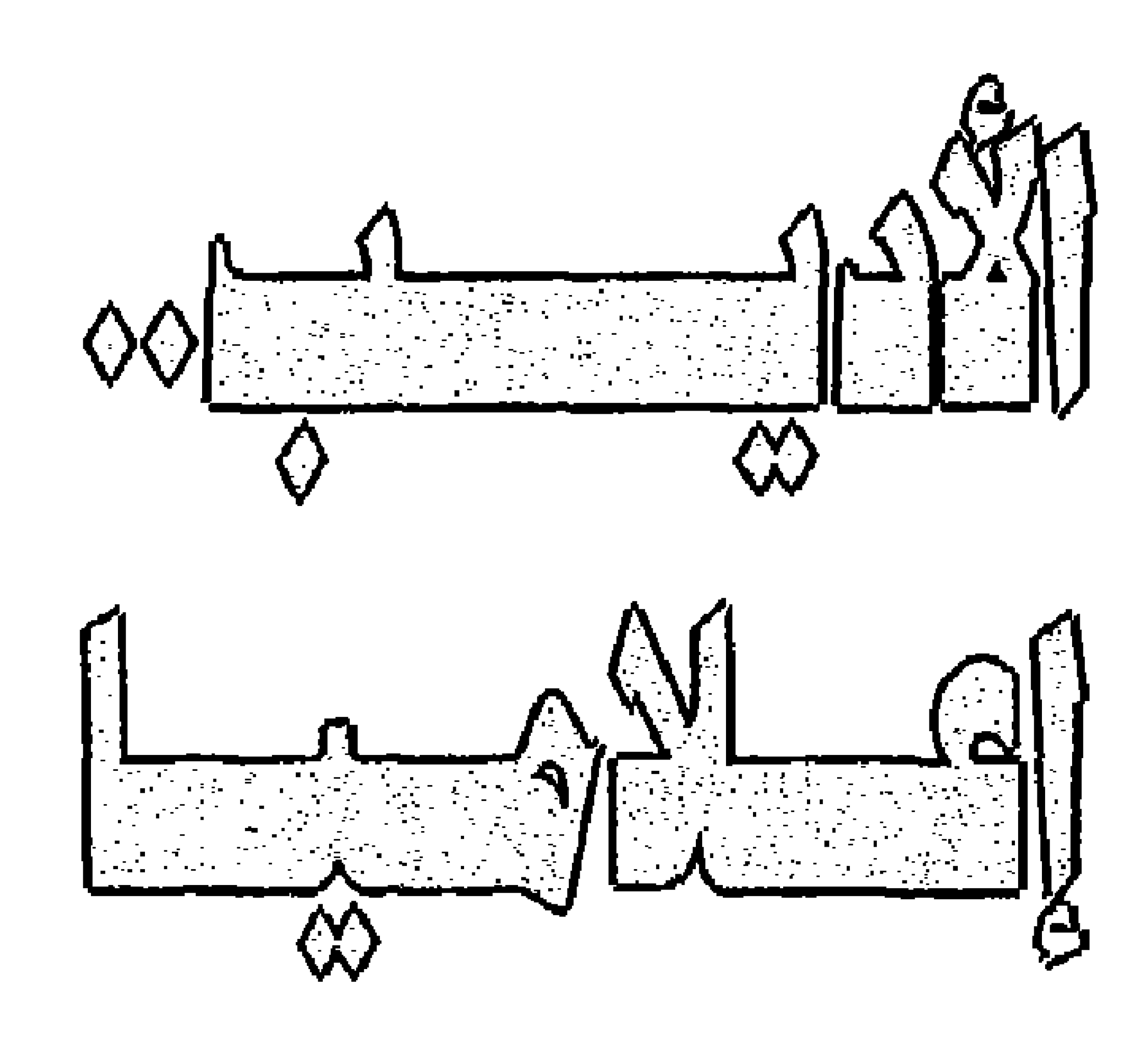
26) رسالة الغفران: ص 21.

27) حسين الواد: المرجع السابق، ص 21

28) رسالة الغفران: ص 112.

29) رسالة الغفران: ص 138
30) كامل كيلاني: تح/«رسالة الهناء» لأبي العلاء المعري ط/3، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1979، ص 7ـ8/ح.
31) في الحقيقة لم يسم أبو العلاء المرسل إليه ابن القارح. فهذه التسمية كانت موجودة مسبقا، لأن هذه الشخصية تاريخية أصلا.
32) رسالة الغفران: ص 108.
33) رسالة الغفران: ص 22.
34) رسالة الغفران: ص 17.
35) عائشة عبدالرحمان: قراءة جديدة في رسالة الغفران، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1970، ص 52.
36) المرجع نفسه.
37) رسالة الغفران: ص 15/ح.
38) ياقوت الحموي: المصدر السابق: ص 83 ـ 84.





(قراءة في كتاب الأستاذ عبدالله خلف)

• الدكتورة نسيمة راشد الغيث

جامعة الكويت

هذه إطلالة سريعة بعض الشيء، وإن تكن شاملة أو تحاول أن تكون كذلك، في إطار خطتها التي آثرت أن تمعن في قراءة واحد من مؤلفات **الأستاذ عبدالله خلف - أمين عام رابطة الأدباء في الكويت حاليا -** الذي عرفناه بصوته الهادئ الرزين، طوال أكثر من ثلاثين عاما يقدم جولته في عالم الأدب أسبوعيا، وعرفناه في أثناء ذلك مؤلف أول رواية كويتية، بعنوان: «مدرّسة من المرقاب»، وكل هذا ممكن لأن شجرة الأدب الوارفة - بطبيعتها - متعددة الغصون، ولكن الأستاذ عبدالله خلف ما لبث أن امتد نشاطه إلى التأليف العلمي من الأدب القديم خاصة، وهو حقل وعر المسالك متشابه الدروب، لا يقدر عليه غير المتفرغ له، الذي استوعب مفرداته بموضوعية، ومنهجية، وعقل مرتّب، ولست أتشكك في تحقيق هذه القدرات في شخص الأستاذ، وما

أعنيه أن درجة حضوره الإعلامي، واشتغاله بالشأن الإذاعي قد لا يتيحان له مثل هذه الدرجة المطلوبة من تركيز الاهتمام.

إنني عندما رأيت كتابه الأول في هذا المضمار، عن الشعراء الصعاليك، ونحن نعرف ما أخذ هذا الموضوع من جهد الدكتور يوسف خليف - رحمه الله - وما أنجز فيه، وأديبنا يعرف هذا، وقد درس الأدب القديم فترة انتظامه بقسم اللغة العربية، في جامعة الكويت، على يدي الدكتور خليف نفسه، لابد أن يناوشه قدر من القلق على أي محاولة تقترب من موضوع الصعاليك. وقد زاد إشفاقي - ربما إلى حد الخوف - حين ظهر الكتاب الثاني في مجال دراسة الشعر العربي القديم، أو الجاهلي للأستاذ عبدالله خلف، حتى لقد قلت في نفسي: ما الذي يمكن أن يضيفه أديبنا الكويتي، بعد كل ما كتب القدماء عن الأدب الجاهلي، فمنذ محمد بن سلام الجمحي، صاحب طبقات فحول الشعراء، وإلى العاصفة التي أثارها طه حسين بكتابه «الشعر الجاهلي» وما دار في هذه العاصفة من دوامات المؤيدين، وزوابع المعارضين والطاعنين؟

حقا ماذا يمكن أن يضيف أي باحث جديد إلى تلك الجهود المتعاقبة طوال أكثر من ألف عام، تلمست فيها العقول كل زاوية، وتطرق فيها الرواة، واللغويون، والنقاد، والنسابون.. إلى أهم الاحتمالات والقضايا التي يمكن أن تثار حول هذا الشعر الجاهلي؟

لقد قرأت كتاب عبدالله خلف، بعنوانه الرئيسي: الشعر ديوان العرب، وعنوانه الخاص المحدد: «شعراء المعلقات»، وعنوانه الشارح للمنهج: «دراسة تحليلية نقدية»، ومضيت فيه متثاقلة الخطى، ولكن هذا التثاقل لم يستمر لأكثر من التقديم، وجزء من المقدمة، تلك المقدمة التي وضعت يدي على عنوان هذه المقالة، والتي وجهت قراءتي، فإذا بي أمضي بغير توقف، أرعى هذه الزاوية الخاصة التي قادتني إليها مقدمة المؤلف، فظلت تدفع بي إلى الأمام في دفق شديد الحماسة، شديد الإعجاب بالمحاولة، التي لم تتوقف إلا مع الصفحة الأخيرة، التي وصلت إلى رقم المائتين وسبعين، وأعتقد أن من واجبي الآن أن أقدم البرهان على صدق حماسي لهذا الكتاب، وإعجابي بمنهجه، ولكن دون أن أطالب نفسي بأن أصنع مثله، أو أن أتبع منهجه، لأن هذه الدرجة من الخصوصية لا يستطيعها إلا من فكر فيها، ودبر لها، ونفذها بمثل هذه الدرجةمن الصبر والإحاطة.

لا أريد أن أبدد شيئا من المفاضلة بين عبارة: الأديب.. إعلاميا، وعبارة: الإعلامي.. أديبا، فالدلالة تختلف، والمسند إليه المذكور هو الأصل في توجيه الدلالة، والحال طارئة، وليس لها رسوخ الصفة. وإذا كان عبدالله خلف معروفا كصوت إعلامي، فإن علاقته بالأدب هي الأصل، والأقدم، وقد ظلت هذه «الأدبية» مؤثرة في التوجه الإعلامي دائما، وإن حدث العكس أحيانا. وهذا الكتاب الذي نحن

بصدد الحديث عنه، وهو عن شعراء المعلقات، قد ارتكز منهجه على الدرس الأدبي النقدي، وجاء توجيه الأداء إعلاميا بقصد أن تكون هذه المادة الصلبة، الشعر الجاهلي، ممكنة القبول عبر ميكروفون الإذاعة، وهذا أمر شديد الخطر، عرضة للفشل، خاصة حين نرى الدقة، والحرص على تأصيل المسائل، والنصوص الكثيرة، والحوارات الذهنية التي تلاحقها، أو تمهد لها، أو تمحص بعض الأخبار المتعلقة بها.

كيف استطاع هذا الأديب أن يصهر هذه المادة شديدة الصلابة، الشعر الجاهلي فيجعلها مقبولة، بل مطلوبة، ومرحبا بها، حتى وهي تنطلق عبر الأثير، ليستمع إليها من يهمه أمر الشعر القديم، ومن لا يهمه أمر الشعر القديم، وحتى.. من لا يعنيه أمر الشعر مطلقا؟ هنا لجأ الكاتب إلى عدد من تقنيات الكتابة، التي مزجت الفكري العلمي، بالإعلامي التنويري، في صياغة متوازنة محببة، زادها توازنا وقبولا، وجود أمر آخر هو الذي ميز منهج الأداء في هذا الكتاب، وهو الذي جعلني أعترف بأن مثل هذا الكتاب لا يستطيع كتابته غير هذا الأديب، لأنه صاحب بدايته، والوحيد الذي اكتشف هذا المدى في شعرنا القديم، فتسلل عبره إلى وجدان المستمع، ووجدان القارئ بعد ذلك، بهذا الامتداد الذي صنعه بوعيه الخاص، في شرحه للقصائد المعلقات، من ثم امتزجت المادة الأدبية بالمادة الإعلامية، وقدّمت إلينا نسقا خاصا في القراءة النقدية، أداه هذا الكاتب بكل ما تتطلب الأمانة العلمية من الدقة، وكل ما تحتاج الوظيفة الإعلامية من قدرة على اجتذاب أذن المستمع، والاحتفاظ بوعيه وإعجابه رهينة حتى ينتهي الحديث الأدبي!!

في مقدمة المؤلف - التي أشرت إليها سابقا - لا نشعر في إعجاب الكاتب بموضوعه أي درجة من الانفصال، فضلا عن التعارض، بين المادة الأدبية، ونهج الأداء الإعلامي المحدد بوظيفة الأدب ذاته في علاقات النظام القبلي في العصر الجاهلي، يقول في المقدمة: «هذا كتاب بسيط لا يصل إلى كتب العلوم اللغوية المتقدمة، ذات النهج الرفيع، ولكن أردت أن أعرض شيئا من آدابنا العربية في طبق متواضع جميل، لا ينفر منه علية القوم، ولا يهابه البسطاء»، هذه إشارة محددة، إلى بساطة التقديم، وصورة الطبق المتواضع الجميل، الذي يقبل عليه جميع الآكلين، هي صورة إعلامية، وصورة بصرية، تخاطب المعدة، قبل أن تخاطب الأذن، ثم يقول في هذه المقدمة ذاتها: «وشرعت في عرض للهجة الكويتية، وإبراز ظواهرها اللغوية، وما انزوى من اللغة في باطن اللهجات حتى تخلف عن الاستعمال اللغوي عند الخاصة».

هاتان هما الدعامتان الأساسيتان اللتان قام عليهما المنهج المميز، الخاص، لدراسة الأستاذ عبدالله خلف لشعراء المعلقات. ولكنه رغم هذا النص في المقدمة، لم يبدأ من هذه القناعة وحدها. لقد رأى بحق أن الشاعر الجاهلي، في موقعه من

قبيلته، وفيما يصدر عنه من شعر يتجاوز فيه ذاته الفردية، إنما كان يقوم بالوظيفة التي تنهض بها في عصرنا هذا وزارة الإعلام، أو وزارة الثقافة، وقد تضاف إليهما بعض مهام وزارة الخارجية أيضا، وبين أيدينا النص المشهور الذي ذكره ابن رشيق في كتابه «العمدة»، مقررا أن القبيلة كانت تقيم حفلا باهرا سعيدا تستقبل فيه رجالاتها، ومن يؤثرونها، ابتهاجا بنبوغ شاعر، لأنه - وهذا مهم جدا - يشيد بأمجاد القبيلة، ويحفظ مآثرها، ويدفع عنها كيد أعدائها، بل إنه يتهدد هؤلاء الأعداء، بالهجاء إذا نفع الهجاء، وبتجميع الحلفاء، وتنفير الآخرين من الانضمام إلى معسكر الأعداء، إذا كان لا مفر من اللجوء إلى القتال. أود أن أعترف بأن هذا أمر واضح، مذكور في كتاب العمدة، ومتداول في كثير من الدراسات الحديثة والمعاصرة، ولكن أحدا قبل عبدالله خلف لم يرتب على هذه المعرفة أن يقرأ الشعر الجاهلي قراءة إعلامية، أو أن يقدمه عبر وسيلة إعلامية كمحتوى يتمرد على حالة التعليب والتجميد في ثلاجات الكتب المهجورة، أو التي تقرأ تحت ضغط الضرورة، ثم تغلق عند التخلص منها، إلى أن تكون مادة حية، تمد عروق حياتها لتلتحم بشرايين المستمع، وهو ما لا بد أنه يحدث، حين يتوقف الباحث عند مفردات، وتعبيرات، ذكرها الشاعر الجاهلي في معلقته، وهي بذاتها، أو مع تغيير طفيف في النطق، أو انحراف له أسبابه في الدلالة، لا تزال مستخدمة في لهجة الكويت، أو لهجات الخليج!!

لقد كان هذا الجانب الإعلامي واضحا تماما في طريقة تقديم النماذج الشعرية والتعليق عليها، كما كان واضحا في صياغة المقدمة النظرية التي طرحت أهم مشكلات الشعر القديم ومزالق دراسته، ولو اتسع المقام لقدّمنا على هذا أمثلة غير قليلة، ونكتفي بأن نشير إلى الطابع المستوعب - لا نقول المستطرد - في رصد مراحل تنامي وتطور الشعر العربي عبر القرون، فالكاتب - الأستاذ عبدالله خلف - لا يتمسك بحرفية التدرج الزمني، إن استكمال المعلومات، وإثارة التشويق، وإشباع الحاجة إلى المعرفة تأخذ المكان الأول في الأهمية، غير عابئ بمبدأ المنهج التاريخي الذي يحرص على ترتيب الأقوال حسب تعاقبها الزمني، وعلى المعرفة الناقصة أن تصبر على نقصها، حتى يأتي زمان اكتمالها. بهذا المنهج الإعلامي يتوقف عند قصيدة البوصيري في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) وعلاقتها بقصيدة ابن الفارض، وبهذا المنهج يتمهل عند صفي الدين الحلّي - الذي صنع بيتا واحدا من الشعر وهو:

بيض صنائعنا، سود وقائعنا
خضر مرابعنا، حمر مواضينا

فرسم به أكثر أعلام الدول العربية، التي حرصت على هذه الألوان الأربعة - ولا يتردد الباحث عبدالله خلف في أن يفاجئنا بالقول إن ما يحيط بميمية البوصيري في

مدح الرسول عليه السلام وأنه أجاز له البيت الأول، ليس أكثر من خيال إعلامي (!!) حقق غايته بالدعاية لهذه القصيدة، وهو إعلام بلغ من القوة أنه جعلنا ننسى أن القرآن الكريم نفى عن شخص الرسول أن يكون شاعرا أو أن يقول الشعر. مع هذا المحور الإعلامي الواضح في صياغة الشعر الجاهلي، وفي أخبار الشعراء ذلك الزمن، سنكون قد قصرنا في الكشف عن الدوافع المؤثرة في توجيه الأستاذ عبدالله خلف إلى الشعر الجاهلي.. فهناك دافع آخر لعله الأقوى، والأقدم، والأكثر أصالة في وجدان الباحث، وهو الدافع القومي، فقد استقر في ضميره، وإنني أوافقه على هذا كل الموافقة: «إن الاهتمام باللغة يرفع الحس القومي، ويشد من الرباط الوطني، وكم من مخطط استعماري أفشلته اللغة العربية، فكان السلاح الأول، وأمضى من الآلة الحربية التي تكون في كل يد، أما اللغة فمكمنها الصدور»!! إذن هذا المستوى القومي في طرح قضية اللغة ظل يعمل عمله طوال صفحات الكتاب، حتى يقول (ص 71): «ومهمتي في هذه الدراسة إبراز بعض الكلمات التي نستعملها في حياتنا الاجتماعية، وخاصة إذا كان الاعتقاد أنها بعيدة عن الفصحى ليثبت لديك أن اللغة ليست كالبحر، فقط، بل بحار مترامية الأطراف، تحاول العامية هنا وهناك أن تضع حدا مانعا لعظمة هذا البحر، ليكون سدا بيننا وبين لغتنا». لقد ظل هذا الجذر اللغوي يلح على ضمير عبدالله خلف، وعقله، حتى يضيف وقد أوشك الكتاب أن ينتهي (ص 205) إن «الشاعر في القبيلة هو الناطق الرسمي لقبيلته، وعندما يعقد مجلس الحرب أو السلام فإن عرض القضية بما فيها من شرح الموقف، والافتخار لا يكون إلا شعرا، لذا فإن الشاعر هذا يكون الرجل المعتمد عليه، لذا فالموقف يحتم عليه أن يكون صلبا، حازما، وقصيدته وثيقة سياسية ذات التزام موضوعي.

من حق عبدالله خلف أن نسجل هذا الكشف باسمه، وهو «كشف» لأن أحدا لم يسبقه إليه، وما أقصد إليه تحديدا هو أن الوظيفة الإعلامية، ونيابة الشاعر عن القبيلة، أو أنه صوتها الجماعي متجسدا في شخص واحد هو هذا الشاعر كان وراء صلابة جسد القصيدة، وموضوعية البناء الفني، وحرصه على تصوير الحقيقة في ذلك الشعر القديم!!

لقد وجه المنظور الإعلامي (الحديث) مادة هذا الكتاب عن الشعر (القديم)، وصنع لهذا الشعر ولأحداثه وأخباره سياقا جديدا مثيرا، ونقدم بعض التوضيح لهذا الجانب، وإن كان يصعب حصر الأمثلة إلا بعرض تفصيلي لمحتوى الكتاب، نشير هنا إلى الحرص على تثبيت المصطلح العصري لوصف حادثة قديمة، أو الامتداد بها إلى عصرنا لتوضع في علاقة مناظرة توازي ما يجري في هذا الزمان. من النوع الأول ما شرح به بيت زهير بن أبي سلمى في معلقته:

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه
يهدم، ومن لا يظلم الناس يظلم

لقد رأى الباحث أن المعنى في هذا البيت لا يناقض دعوة الإسلام الأخلاقية، التي قيل إن زهيرا كان قريبا إليها وحسب، إنه يناقض المبدأ الذي قامت عليه شهرة زهير الشعرية أيضا، وهي الدعوة إلى السلام. فكيف وجه عبدالله خلف المعنى في هذا البيت؟ لقد رأى أن الشاعر هنا كان يشير إلى الحرب الوقائية، البدء بمهاجمة من يضمر الهجوم، دفاعا عن خسائر فادحة لا مهرب من حدوثها، وهذا أمر يفضي إليه تحليل واقع الصراعات السائدة في الجزيرة العربية قديما.

وفي هذا المكان يضع الباحث إحدى لمحات الفكر العميقة، والدقيقة، حين يقول: «والحكمة إن لم تكن صادرة عن تجربة عملية مباشرة، وتضع في اعتبارها قوة الأمر الواقع، والسلوك المألوف فإنها ليست بحكمة، وإنما هي نزعة مثالية، ودرس أخلاقي». هنا تفرقة نادرة، ورائعة، بين القول الذي يصدر عن تحليل الواقع وتفهمه وهذا - في رأيه - مجال الحكمة، وشطحات الخيال والتأمل الذي يمكن أن ينتج تصورا مثاليا، ودرسا أخلاقيا!!

وكما يدفع بالضوء الكاشف عن الحرب الوقائية ليفسر بيتا لزهير، يدفع بمصطلح سياسي آخر ليفسر رحلة امرئ القيس إلى قيصر الروم يطلب إمداده بجيش يعينه على استعادة عرش أبيه (ص 86)، فيصف هذه الرحلة بأنها أول محاولة عربية لطلب السلاح، واستقبال القوات من الغرب، وعبدالله خلف لا يتعاطف مع هذه المحاولة، ويظهر سعادته بفشلها، برغم تعاطفه النفسي، وإعجابه الأدبي بشعر امرئ القيس!!

مثل هذا الاهتمام بالوظيفة الإعلامية للشعر الجاهلي، وما يشع من تعليل وتفسير وتأويل لجوانب مختلفة من هذا الشعر ومن حياة الشعراء وأخبارهم منتشرة في الكتاب، كما نجد في طريقة الباحث في انتقاء أبيات تجمل تجربة الشاعر، وفي هذا الانتقاء ينعكس الهدف الإعلامي بقوة، كما يعوّل على الأبيات الأكثر قبولا وانتشارا بين القراء، والتي ليس فيها فحش أو بذاءة، ومن هذا أنه حين يروي ما زعموه من علاقة بين الشاعر النابغة، والمتجردة زوج النعمان، لا يذكر الأبيات المكشوفة، وإذا وجب ألا يذكرها في الأحاديث المذاعة على عامة الناس، فإنه - أيضا - لم يسجلها في الكتاب، مع أن طبعات ديوان النابغة - أو بعضها على الأقل - قد ذكرت هذه الأوصاف!! بل إنه في ص (46) يفسر ظاهرة الانتحال في الشعر القديم، أو الجاهلي خاصة، في ضوء ما يلاحظه من صور الانتحال التي نراها في عصرنا: فالشاعر يقول كل ما عنده في حياته، وتطالعنا الصحف والمجلات به بعد موته بين فترة وفترة بقصائد له لم تنشر، وتمضي السنوات وكلما ابتعد الناس عن ذكره تظهر قصيدة هنا وخبر هناك.. إلخ.

كما يذكر خبر بنات المحلّق، وكيف استطاعت زوجة هذا الرجل أن تنشر إشادة بزوجها وبناتها عبر إغراء المحلق بالمدح لقاء مائدة شهية، وعطية

سخية، وهذا بعض ما يستطيع الإعلام قديما أن يصنعه.

أما حضور اللهجة الكويتية، فإنه أمر جدير بأن يعتنى به عناية تفصيلية، علمية، وقد اهتم الباحث بهذا الموضوع الذي لا نشك في أنه مصدر تشويق عظيم التأثير في تلقي المستمع ثم القارئ الكويتي والخليجي، ثم العربي، بل القارئ في أي مكان، لأنه يعيد تمثل اللغة القديمة، ويبث فيها حياة واقعية نشهدها ونعايشها، وهذا لا يؤدي إلى تثبيت الشعر الجاهلي في الذاكرة الحديثة فقط، بل يقوي روح الانتماء، والثقة في ثقافة الأمة العربية، وأنها ليست حفرية تاريخية، إنها حياة متجددة.

إننا نستطيع أن نقدم حصرا بالمفردات التي وجدت لها مكانا في المعلقات وغيرها من قصائد الشعر الجاهلي، ولشعراء المعلقات العشرة أنفسهم، ولكننا لا نستطيع أن ندخل معها في حوار علمي كاشف، لأن هذا الأمر يحتاج إلى وقفة خاصة، وجهد يتجاوز النازع الإعلامي الذي اتخذناه مدخلا وإطارا لهذا الحديث. وهذه هي المفردات منسوبة إلى الصفحات التي تضمنتها:

حياكم: ص 40 وهامشها + ص 171

تَنْسل: ص 64

المتعَكّل: ص 66

درع ومِجْوَل: ص 68

دوّار: ص 69

عنّ لنا سرب: ص 71

قرتْ عينك: ص 81

أشجاني: (وهذا من انحراف الدلالة) ص 83

الحَوّ: ص 84

المقيل: ص 88

بُرقه، أبرق: ص 102

الفيال (وهي الخبصة): ص 103

الحديقة، والحوطة: ص 104

حرّ الرمل: ص 112

عتيق (بمعنى جميل): ص 112

الكلّ: ص 134

الكُلّه: ص 237 + 238

الطنطل: ص 190

الأثلة: ص 221

الدّرع والدراعة: ص 225

القطوط والنقوط: ص 232

الخزر: ص 250

الدمنة: ص 257

أقْوَتْ: ص 257

لقد كان للأستاذ عبدالله خلف مع كل لفظ من هذه الألفاظ وقفة، وهي ألفاظ لم يستجلبها أو يستدعيها، وإنما تضمنتها هذه القصائد الجاهلية للشعراء العشرة أصحاب المعلقات، وقد اختلفت طرق المعالجة، ووسائل الربط، ما بين الجذر اللغوي، والتطور الدلالي، والاختلاف الصوتي، ولكنه - في كل الأحوال - يقيم جسرا رائعا بين لغة القدماء الضاربين في القدم، واللغة المتداولة في الكويت خاصة وفي الخليج عامة، وفي عدد من الأقطار العربية كذلك، فإذا نظرنا إلى هذا الأمر من مستوى الطرح العلمي، فإن الباحث يكون قد استحدث محورا مهما من محاور الدراسات اللغوية الحديثة جديرا بأن يكون موضع اهتمام في الدراسات العليا

التي ترعاها جامعة الكويت، في شعبة الدراسات اللغوية، خاصة ونحن لا نطالب الباحث بأن يكون قد قبض على القول النهائي في هذه القضية ويكفي أنه نبه إليها، وعرض لنماذج منها، ورسم طريق طرحها العلمي ومناقشتها.. وهناك أمر آخر، يستند إلى المنظور الذي بدأنا به، وهو المنظور الإعلامي، فلاشك في أن هذه الألفاظ القديمة الجديدة، التاريخية العصرية، كانت تمثل إثارة قوية للمستمع، وإلى الآن فإنها تترك هذا الطابع المثير في وجدان قارئ الكتاب. ومن المهم أن نقول أخيرا، إن عبدالله خلف، المسبوق كتابه عن شعراء المعلقات بما يصعب حصره من الدراسات، قد استطاع رغم هذا الزحام أن يقدم إلينا كتابا مهما، كتابا جديدا بالقراءة مرة، ومرات، وأنه بهذا - قدم إلى المكتبة التراثية، وإلى التأليف الأدبي في الكويت عملا يستحق التقدير، ويستحق أن نعود إليه دائما، لنؤسس عليه منهجا جديدا في تحليل شعرنا القديم، الذي سنكتشف بفضل هذا الكتاب، أنه لا يزال يجري على ألسنتنا، ويوجه أذواقنا، ويرسم تصوراتنا، ويؤطر أفكارنا.

السيرة الذاتية و مكونات النقد الأدبي الحديث

(إحسان عباس نموذجا)

• د. وحيد كبابة
جامعة حلب - سورية

إن السيرة الذاتية «حياة إنسان»(1). ولعل أشمل تعريف للسيرة - كنص أدبي يكتبه صاحبه عن نفسه - هو أنها «ليست مجرد تسجيل حوادث وأخبار، وليست أيضا مجرد سرد لأعمال الكاتب وآثاره، ولكنها عمل فني ينتقي وينظم ويوازن، على النحو الذي يصور ذلك جميعا، في عمل أدبي يترك أثره المنشود لدى المتلقي»(2).

تستوقفنا في هذا التعريف أمور عديدة:

1 ـ السيرة والتاريخ:

إن كاتب السيرة يمتلك أهم مؤهلات المؤرخ، «وهذا المؤهّل هو معرفة الحق»(3).

هذا، ويذهب «أهل التاريخ إلى أن (السيرة) قصة تاريخية لا تشذ أبدا عما يقيد التاريخ من حقائق.. وهي أحفل من التاريخ العام بالعواطف الزاخرة»(4)

لهذا تعد السيرة الذاتية وثيقة «لا غنى عنها للمؤرخ المصمم على أن يحصل ثانية على معلومات عن العهود التي عاش فيها هؤلاء القوم المختلفون»(5).

غير أنه ينبغي ألا نقصر هذا الجنس على صلته بالماضي، «فإن جوهر هذا الفن الأدبي أوثق اتصالا بالحاضر والمستقبل منه بالماضي.. إن أدب السيرة الذاتية رغم أنه يمثل منظورا نطل منه على (الماضي)، يستند أساسا إلى (الحاضر) نفسه. وبهذا المعنى قد يصح لنا أن نقول إن السيرة الذاتية، كأدب، تختلف عن المفهوم التاريخي من حيث إنها تشهد على أن للمستقبل مركز الصدارة بالقياس إلى الماضي»(6).

وهكذا، فإن الإحساس التاريخي المتجه نحو الماضي في السيرة غير منفصل عن الحاضر والمستقبل. «فالوظيفة التاريخية للسيرة الذاتية ذات توجه مستقبلي أيضا، لأنه توجه مغروس في الطبيعة الإنسانية، عبّر عنه كاتب السيرة الذاتية بشكل أو بآخر، الأمر الذي يدعم هذا التوجه على الصعيد المجتمعي والفردي»(7).

2 ـ السيرة والكاتب بين الذاتية والموضوعية:

لابد من الإشارة أولا إلى أن أبرز ما في السيرة «هو العمل الكبير الذي قام به صاحبها والأثر الفعال الذي تركه بعمله في الحياة الإنسانية. وبقدر ما يعظم هذا العمل ويعظم تأثيره، بقدر ما يحفل به التاريخ فيقص خبره ويروي سيرة صاحبه»(8).

وإذا كنا نلح على أهمية الموضوعية في عرض الكاتب سيرته الذاتية، فإن كاتب السيرة الذاتية ذاتي وموضوعي في آن معا، بل إنه «ذاتي قبل كل شيء»(9) وإنما «يقاس نجاحه بنسبة الذاتية فيما كتب»(10).

والعلاقة بين الذاتية والموضوعية علاقة وثيقة، فكاتب السيرة الذاتية «يجعل ذاته موضوعية وكأنه يتأملها في مرآة. فتعبيره ذاتي في نشأته، ولكنه موضوعي في عاقبة تعبيره عنه، وشخصي في تصوير مشاعره، ولكنه عالمي في صورته الأدبية»(11).

والحديث عن السيرة بين الذاتية والموضوعية ينقلنا إلى الكلام على أبعاد الكاتب فيها، فهي «تصور لنا أبعاد كاتبها الثلاثة من خلال رؤياه هو: الداخل والخارج، والأعلى»(12).

وما وظيفة السيرة إلا أن «تحقق لكاتبها التوافق والاتزان، إذ تيسر له أن يعيش حياته الداخلية والخارجية والعليا من خلال ذكرياته»(13).

وهكذا، يتحد (الخارج) و(الداخل) في علاقة تواصل وتوافق، نتيجته الخصب والإشعاع(14). «على أن هذه الثنائية النوعية التي يجتمع فيها

الاستقراء الخارجي للأحداث مع الاستبطان الداخلي للانفعالات والأحاسيس، هي التي تدفع الناقد إلى استشفاف طبيعة الالتحام في هذا الجنس الأدبي بين مستلزمات ذات الـ «أنا» و«مقتضيات الغائب»(15).

وبذلك، أيضا، تغدو السيرة الذاتية وسيلة لتحرر الكاتب من سجن الأشياء. وما الوحدة (الانعزال) التي تكمن وراء إبداع السيرة الذاتية إلا «تعبير عن ذلك البعد الداخلي الذي نتحرك عبره، سواء أكنا بمفردنا أم مع الآخرين»(16).

هذا، مع الإشارة إلى صعوبة تلك الوحدة، إذ «لابد (بحسب رلكة) من قدرة كبيرة، وقوة عظمى، لكي يستطيع المرء أن يقبع في ذاته، ولا يلتقي بأي مخلوق آخر ما عدا نفسَه ساعات طوالا»(17).

3- السيرة والفن:

للسيرة صلة وثيقة بالفن، فهي «تضرب كفن» في أعماق الطبيعة الإنسانية إجمالا»(18).

إلى جانب ذلك تخضع السيرة الذاتية «لشروط الفن التي تقتضي الاختيار والحذف والتبديل»(19). لهذا، فإن الحقائق في السيرة الذاتية «لم تعد نفسها بعد أن اندمجت وامتزجت وكونت العمل الأدبي»(20).

ولابد من الإشارة هنا إلى أنه إذا كان «فن التراجم يحتاج إلى قدر لا بأس به من الفنية الروائية»،(21) فإن الواقعية التاريخية في السيرة تبقى هي الأساس، في حين نجد أن الواقعية الفنية هي الأساس في العمل الروائي. لهذا، كان «صدق كاتب السيرة الذاتية جوهريا في تحديد ماهيتها كفن أدبي»(22).

بقي أن أشير إلى أهمية السيرة بالنسبة إلى فن القصة، وذلك «لأن حقائق الرجال تتضح في السيرة أكثر مما تتضح في القصص ذات الطبيعة الأشمل. ففي السيرة يستحيل على الرجل أن يخفي نفسه، لأن المؤرخ يتتبعه في كل مكان.. ولا يهيئ له زاوية يتقي فيها أعين النظارة الفاحصة(23).

4- السيرة والانتقاء:

السيرة الذاتية عمل فني ينتقي وينظم ويوازن. «فكاتب السيرة الذاتية رغم أن موضوعه تاريخي لا يحكي كل ما حدث، وإنما يقتصر على النواحي التي تؤيد الأثر المنشود»(24). لهذا نجده مضطرا إلى إسقاط المسائل العادية الدارجة من سيرته مقتصرا على ذكر الأحداث والأعمال الهامة. وللذاكرة في هذا المقام دورها في الاختيار والتنظيم، بل في النسيان والتناسي(25).

5- السيرة والتلقي:

تقوم السيرة الذاتية «في جوهرها على النمط الاتصالي المعروف (بالاتصال الذاتي) أي الاتصال بين الفرد وذاته»(26).

غير أنها «في جانب منها نحت

للشخصية، وعرض للذات أمام العالم وأمام الآخرين»(27). وهكذا، يتحد بعدا الاتصال الداخلي والخارجي في السيرة الذاتية.

وإذا كان التأثير في المتلقي هدف كاتب السيرة، فإن هذا الكاتب يقوم بدورين اتصاليين معا: دور المرسل ودور المستقبل. يقول عبدالعزيز شرف: «والتفسير الإعلامي للأدب، يذهب إلى أن كتابة السيرة الذاتية، فن مبني على تصور الكاتب للواقع، وللحياة التي عاشها. فكاتب السيرة الذاتية هنا يقوم بدورين اتصاليين: دور المرسل، ودور المستقبل معا. ذلك أنه حينما يكتب سيرته الذاتية، يقوم بإعادة تعريف التصورات redefini-tion حينما يفسر المعلومات على أنها مختلفة عن تلك التي كوّن على أساسها تصوره الحالي وقت الكتابة، أو على أنها متنافرة مع التنظيم الذي فرضه على عالمه كمستقبِل»(28).

والسؤال هنا: ما علاقة السيرة بالنقد؟

الواقع أن الناقد كالأديب، تساعد سيرته على مزيد من الفهم والمتعة في مواجهة نصوصه النقدية(29)، كما تزود الباحث «بمعلومات وافية عن الناقد الذي كتب تلك النصوص حتى يستطيع وضع يده على دلالته الحقيقية»(30).

وإذا كان النقد الحديث عامة يميل إلى استقلالية النص الأدبي وتناوله بمعزل عن سيرة صاحبه(31)، مبرزا دور القارئ في إنتاج معنى النص، فإن هذا الأمر غير مبرر في دراسة النص النقدي. وذلك لأن الناقد هنا قارئ متميز منتج للدلالات، فكيف يعد نصه مصدرا لقراءة جديدة؟ بل ما دور القارئ هنا في إنتاج معنى النص النقدي؟

لهذا أرى أن دراسة السيرة الذاتية للنقاد العرب ذات أهمية كبيرة في إلقاء الظلال على مواقفهم النقدية النظرية والتطبيقية، وفي تفسير النظرية النقدية الحديثة.

وإذا كنا ندرس السيرة الذاتية في صلتها بمكونات النقد الأدبي، فلابد أن نتساءل عن هذه المكونات. يقول عبدالنبي اصطيف: «المكونات الرئيسية للأدب العربي الحديث هي نفسها المكونات الرئيسية التي تشكل النقد العربي الحديث الذي يمثل الإفصاح عن الفكر النقدي الضمني الذي يستند إلى هذا الأدب في عملية إنتاجه»(32).

وهذه المكونات هي:

1 - «اللغة العربية، لا على أنها نظام لغوي وحسب.. ولكن على أنها كذلك مجموعة نصوص تتناقل شفاها أو كتابة»(33). وهكذا تعبر السيرة الذاتية «عن النشاط الذهني والنشاط العملي في حياة الإنسان من خلال (نشاط لغوي)، الأمر الذي يجعل من السيرة الذاتية (قصة حياة) نرويها للآخرين»(34).

2 - «المجتمع العربي الحديث بكل جوانبه»(35).

3 - «العلاقة مع الخارجي - الآخر - غير العربي»(36).

وأضيف إلى ذلك (العامل الشخصي)، وهو ما يتعلق بالثقافة والموهبة. وهكذا أستطيع أن ألخص

هذه المكونات بالعوامل التالية:

1 - العامل اللغوي، وهو عامل موضوعي، فمنطق اللغة يوجه بطريقة خاصة، لكنها متفاعلة مع العوامل الأخرى.

2 - العامل الشخصي.

3 - العامل الاجتماعي.

4 - العامل الحضاري.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن حديث الناقد عن تلك العوامل يتداخل فيه أمران: الوصف والنقد. فهو من جهة يتحدث عن أثر هذه العوامل في تكوينه، ومن جهة ثانية يبين موقفه منها.

ويعد فن السيرة قديما في التراث العربي (منذ القرن الثاني للهجرة)، بل إن أمة من الأمم لم يبلغ هذا الفن عندها من الكثرة ما بلغه في التراث العربي قديما وحديثا(37). غير أن ما تتميز به كتابة السيرة في العصر الحديث، هو اطلاع المحدثين على ما كتبه العرب القدماء والغربيون، «فكان القديم العربي والجديد الغربي باعثا لهم على الترجمة لأنفسهم»(38).

ولما كنا قصرنا بحثنا على السيرة والنقد، لزم أن نتوقف قليلا عند أهم سير النقاد في القرن العشرين، فنذكر (الأيام) لطه حسين، و(حياتي) لأحمد أمين، و(أنا) و(حياة قلم) و(عالم السدود والقيود) للعقاد، و(قصة حياتي) للمازني، و(سبعون) لميخائيل نعيمة، و(أوراق العمر) و(مذكرات طالب بعثة) للويس عوض، و(مواكب الحياة) و(الخفاجيون) لمحمد عبدالمنعم خفاجي، و(البئر الأولى) و(شارع الأميرات) لجبرا إبراهيم جبرا، و(معي) لشوقي ضيف، و(في الخمسين عرفت طريقي) لمحمود الربيعي، و(غربة الراعي) لإحسان عباس.

وأقتصر في بحثي هنا على دراسة مكونات النقد في سيرة عَلَم واحد من أعلام القرن العشرين، عاصر الرعيل الأول ومازال يحيا بيننا، إنه الدكتور إحسان عباس.

أما سبب اختياري، فيعود إلى الأمور التالية: أنه ناقد أكاديمي يمثل جيل النصف الثاني من القرن العشرين، فضلا عن معايشته الجيل الأول وتتلمذه عليهم. وهو ناقد موسوعي اطلاعا وتأليفا، غزير الإنتاج متنوعه (بين النظرية والتطبيق). هذا، فضلا عن اهتمامه بفن التراجم والسيرة، فعني بتحقيق كتب التراجم(39)، وكان من أوائل من نظر لهذا الفن في كتابه (فن السيرة)، ثم إنه واحد «من ألمع النقاد والمفكرين الذين تركوا بصمات عميقة في حياة شعوبهم الثقافية»(40).

وانسجاما مع التقسيم السابق، سأتناول الموضوع من خلال ثلاثة محاور:

1 - العامل الشخصي:

وأقصد به الجانب الفطري، ومن ثم الثقافي والتثقيفي.

إن أول ما يلفت الانتباه هو تقرير بكر عباس بخلو حياة أخيه (د. إحسان) من أية أحداث بارزة، وذلك لانصرافه عن الشؤون السياسية والإدارية(41). غير أنه مع ذلك عاش

حياة قلقة غير مستقرة(42).

كان فلاحا جلفا عليه مسحة من الحياء والهدوء، لا يحسن النظام(43) إلى جانب ذلك كان للدين أثر في تكوينه(44)، غير أنه أثر معتدل بعيد عن التطرف.

تميز منذ فتوته (في المرحلة الثانوية) بكونه مستقلا بتعبيره الخاص، إذ ما كان قادرا على الحفظ الحرفي. فكانت طريقته في الدراسة تقوم على الفهم والتعبير بحرية(45). لهذا يُسَرٌ في الصفين الخامس والسادس الثانويين، إذ لم يعد هناك امتحان عام يهددهم، مما كان له أبلغ الأثر في حياته العلمية(46).

كما ظهرت هذه الاستقلالية في المزاج العلمي في منهجه في التدريس الذي يقوم على التحرر من حرفية المناهج(47). ولعل هذه النزعة الاستقلالية كانت السبب في عدم انتمائه الحزبي وانصرافه إلى العمل الحر المستمر. يقول: «كنت أريد حزبا يؤمن لي وجودي كإنسان له انتماء، فلم أجده، فحاولت التعويض عن ذلك بالعمل الحر المستمر»(48).

كما تظهر هذه النزعة الاستقلالية في اعتماده منهج الدراسة المفتوحة في جامعة القاهرة، إذ كان «يعتمد أن يفاجئ الأستاذ في الامتحان بكتابة شيء حصّله عن غير طريق محاضراته، أو عن طريق التطوع بكتابة بحوث لم تكن إلزامية»(49).

في مرحلة الشباب (بين 18 ـ 19 من العمر) نجد لديه نزوعا رومانسيا إلى الطبيعة، فيترامى في أحضانها متغلغلا فيها(50).

أما موهبته الشعرية فقد ظهرت في مرحلة باكرة(51)، حتى إن أبحاثه في المرحلة الثانوية العليا اعتمدت على أسس شعرية(52). وقد استمرت هذه الموهبة معه، فكان نظم الشعر بالنسبة إليه (في مرحلة القاهرة) إكسير حياة ووقدة متجددة(53).

وكما كان موهوبا في الشعر، كان حسه النقدي صارما(54)، الأمر الذي جعل مدير الكلية في القدس يتوسم فيه ناقدا، بعدما استوقفه تمكنه من اللغة العربية(55).

إلى جانب ذلك كان محبوبا من زملائه وأساتذته وطلابه. ويتجلى هذا في انتخابه ممثلا عن المعلمين، وذلك في الحقبة الصفدية(56).

كان الرجل ديمقراطيا في نقاش الطلاب، لا يتوانى عن التنازل عن رأيه أمام رأي الأغلبية. لهذا رأى فيه طلابه معلما أكثر منه صديقا(57).

وقد تجلت هذه الديمقراطية في حياته العلمية، فكان يؤمن بالمناقشة والحوار فلا يأخذ برأي أو يهمله دون مناقشة، إذ إن «أية فكرة أو حقيقة لا تطمس بتجاهلها»(58). ويبدو أنه عمّق هذا المنهج الحواري في المرحلة البيروتية في الجامعة الأمريكية(59).

أما هاجس أنه لن يعيش طويلا، ذاك الذي سيطر عليه قبل أن يغادر فلسطين، فقد أكسبه صفات إيجابية كثيرة هي: تقبل الحياة دون تذمر، وإنجاز كل عمل بدأه، وبذل الجهد دون ملل أو تعب، وتنظيم الوقت(60). فكان في ذلك «كالبطل في بعض الروايات، يحس بأزمته كلها تحتشد وهو يستشرف الثلاثين»(61).

إلى جانب هذه الصفات الشخصية يتحلّى د. إحسان بالمثالية التي راحت تزداد مع تقدمه في المعرفة(62)، وبحب الجمال والثقافة(63)، وبحب العمل المستمر، إذ يجد فيه عملا وراحة وتسلية. أما الكتاب فهو صديقه الدائم(64).

غير أن أهم ما يتميز به هو تلك الطاقة الاستشرافية التنبؤية، تلك التي كانت وجهته فيما كتبه، بدءا من (أبي حيان)، إلى (فن الشعر) وما تلاه من دراسات في الشعر الحديث. لكن هذه الطاقة أخذت تنحسر مع الزمن(65).

بقي أن أشير إلى سمة التواضع في شخصية العالم إحسان، الأمر الذي جعله يقر في نهاية كتابه بمدى الأخطاء التي وضحتها له كتابة سيرته(66).

وثاني عناصر العامل الشخص يتناول الثقافة. يقول في ذلك: «وقد كان أكبر أهدافي في الحياة العملية أن أوسع نطاق المعرفة لدي، إذ على الرغم من إيماني بالتخصص الدقيق الجامعي، فأنا أحب أن أقرأ مؤلفات خارج نطاق الأدب والنقد، وأكره التخصص الذي يعني (الانغلاق) المطلق»(67).

هذا الهاجس المعرفي الموسوعي المنفتح على الفكر لازمه طوال حياته. فهو منذ كان في الخامسة عشرة من عمره استهواه الكتاب فاستوقفه واقتناه(68)، وقرأه(69). وكان للصحافة في تلك المرحلة (وبخاصة مجلة الرسالة) دور كبير في تثقيفه وتثقيف أبناء جيله، ورفع مستوى الذائقة الأدبية لديهم(70). وقد بلغ إعجابه بالرافعي مبلغا دفعه إلى تقليده في الكتابة(71).

إلى جانب ذلك، دفعه حبه للمعرفة إلى إجادة الإنجليزية، فراح يترجم عنها الشعر باكرا(72). كما ساعدته معرفته تلك بالإنجليزية في دعم اتجاهه الاستقلالي في التحصيل والتعبير، فترجم مثلا كتاب فلهاوزن «الدولة العربية وسقوطها» في المرحلة الثانوية، ليتمكن من فهم المقرر ودراسته(73).

أما دراسة الأدب الإنجليزي في هذه المرحلة فقد أفادته كثيرا من الأصول المعرفية، حتى إنه ترجم كتاب الشعر لأرسطو(74). كما ترك تعلّقه بالشعراء الرومانسيين الإنجليز وبخاصة ووردزورث، أثرا كبيرا في شخصيته. وتعلق بشكسبير فلوّنت مسرحية هاملت حياته بلونها الخاص(75).

ومع تقدمه في الدراسة تعرّف على أعلام الفكر العالمي (ديكارت وكانت) والعربي (الغزالي)، ودرس الفلسفة اليونانية والمسرح اليوناني، وغاص في الأساطير اليونانية والرومانية(76)، كما انجذب إلى الشعر الروماني وبخاصة إلى الجانب الرعوي في الشعر اللاتيني والإنجليزي(77).

ويتعمق في مرحلة تالية في علم النفس التربوي والتحليلي، فيتجه إلى النقد النفسي وإلى نظم مقطعات تصور أحوالا نفسية متباينة(78).

غير أنه لابد من الإشارة هنا إلى أن د. إحسان، وإن كان يميل إلى التثقيف

الذاتي المتنوع الموسوعي(79)، يقر في الوقت نفسه بأهمية الدراسة المنظمة في استقلالية الفرد بموقف فكري متبلور(80).

ولعل هذا الموقف غير المعلن هو الذي دفعه إلى الانتظام في كتابة البحوث التي كان يكلفهم بها الأساتذة في جامعة القاهرة(81). وهو الذي دفعه أيضا إلى اعتماد برنامج منظم في دراسة الإنجليزية في القاهرة، «فكان ذلك استكمالا منظما للبحث عن دوائر معرفية جديدة»(82).

بقي أن أقول في هذا المقام إن انصراف د. إحسان إلى العلم إنما كان تعويضا عن الفشل السياسي والغربة الوطنية، فكانت غربة الراعي من ثم تجسيدا حقيقيا لهذه الغربة النفسية التي عاشها.

2 - العامل الاجتماعي:

وأقصد به الفضاء المكاني والعائلي والتواصلي بالمجتمع والعالم. وأول ما نلاحظه عند د. إحسان هو أن ألفة المكان تأسره، فهو ضعيف تجاه الأمكنة التي حلها، والطلاب والأصدقاء الذين فارقهم(83). لهذا نلاحظ بداية طول خضوع الرجل لقيم القرية التي انطلق منها(84).

كان للريف أثر كبير في نفسه، ذاك الريف الذي اختلط فيه التدين بالأسطورة، وغلب عليه الجد والوقار واللهو البريء(85)، فطبعه بالسذاجة في مراحله الأولى(86)، بل كان السبب الرئيسي في متابعته العلم، وهذا من المفارقات العجيبة. فقد كانت خشيته، وهو أول طالب من قريته يهاجر للتعلم، من أن يعود إلى القرية ويعدل عن طلب العلم، فلا يجرؤ أحد بعده أن يخوض تلك التجربة، هي التي دفعته إلى متابعة التعلّم(87).

وإذا كانت التربية الريفية أحد العوامل التي أفقدته روح الاندهاش والاستغراب(88)، فقد أعجبته في الريف حرارة اللقاء، فأنقذته من الشعور بالتفاهة في المدينة(89).

أما الأهل، فكان لجدته دور في تكوينه، وذلك فيما كانت تحكيه من قصص عن الشاطر حسن والغول(90). كما كان لقرار والده بتزويجه الباكر خلافا لإرادته أثر في انصرافه إلى الثقافة والعلم(91). هذا، وقد أورثته بيئته المنزلية عامة روح البساطة والهموم(92).

وأما العائلة، فكان زواجه امتحانا لإرادته، فانصرف إلى العلم يبحث فيه عن ذاته، ولاسيما أنه يبغض الطلاق ويضيق ذرعا بالحب، ثم إن تجربة واحدة في الزواج تكفي المرء لتكون درسا مدى الحياة(93).

كما كان لهذا الزواج المبكر وأعباء العائلة أثرهما الواضح أيضا في اختياره مصر مكانا للدراسة، في حين كان ميالا لاختيار انجلترا(94).

ويتعاون الفقر مع هذا الزواج وأعباء الدراسة في مضاعفة إحساسه بالمسؤولية الباهظة أيام الضياع في القاهرة(95). فكان لذلك أثره الواضح في اختيار موضوع الدكتوراه عن حياة الزهد وأثرها في الأدب الأموي(96).

غير أنه برغم موقفه هذا من الزواج والعائلة يقر د. إحسان الإنسان

بفضل زوجته في تهيئة الجو المنزلي المناسب للبحث واستقبال الطلاب(97).

فإذا ما انتقلنا إلى البحث عن أثر مرحلة التلمذة في تكوينه، وجدناه يقر بما قدمته لهم المدرسة «من مجالات جديدة متنوعة وصداقات ونشاطات»(98).

أما الكلية العربية بالقدس (1937 - 1941) «فكانت ملتقى النخبة من جميع طلاب المدارس الحكومية بفلسطين»(99)، وكان لها أثر كبير في تكوينه الثقافي. فالدروس والواجبات المكثفة لا تترك لهم فرصة للراحة أو التفكير في أمور ثانوية، الأمر الذي جعله يثور ويتمرد رغبة في الانطلاق(100).

كان للتربية المدرسية، إذاً، بما فرضته عليه من تعقل ورزانة منذ نعومة أظفاره، أثر واضح في هدوئه العقلاني(101)، مما ساعده على التحصيل العلمي والانصراف إليه.

ويظهر ذلك واضحا في مرحلة القاهرة، إذ يقبل على مكتبة جامعتها ينهل منها، وعلى أساتذتها يأخذ عنهم(102).

وللأساتذة الذين مروا بحياة الرجل أثرهم أيضا في تكوينه. فأستاذ التاريخ في المرحلة الثانوية يشجعه على الاستقلال بتعبيره الخاص(103)، وسعيد النشاشيبي يشجعه على ترجمة الشعر الانجليزي(104)، ويتوسم فيه مدير الكلية العربية بالقدس ناقدا، بعدما استوقفه أسلوب الطالب وتمكنه من اللغة العربية(105).

أما أساتذة الكلية العربية بالقدس، فكانوا يكلفونهم «بكتابة دراسات وبحوث في كل الموضوعات»(106). وكان للأستاذ عبدالرحمن بشناق دوره في تحفيز الطالب على ترجمة كتاب الشعر لأرسطو عن الانجليزية، فترجمه في تلك المرحلة الباكرة(107).

كما كان للأستاذ أحمد سامح دوره أيضا في تعميق منهج د. إحسان (المدرس) في التحرر من حرفية المناهج، مثنيا عليه، ناعتا إياه بالأستاذ الموهوب(108).

بشكل عام كان لأساتذة الكلية أثرهم البارز في إحسان الطالب، ولاسيما في نزوعه المثالي مقتديا بهؤلاء الذين علموه(109).

وحين يرحل إلى القاهرة يجد في محاضرات الأساتذة: سهير القلماوي وشوقي ضيف وأمين الخولي، وما يكلفونهم به من بحوث، ما يعمق لديه هذا النزوع المعرفي(110). غير أن لمدرس الانجليزية دنيس جونسون ديفز فضلا كبيرا عليه في هذه المرحلة، إذ فتح آفاقه بثروته العلمية وحُسن توجيهه معتمدا معه برنامجا منظما في دراسة الإنجليزية(111).

كما كان لاتصاله بكبار العلماء والأدباء في القاهرة تأثير كبير في نفسه. ومن هؤلاء: محمود محمد شاكر من خلال مكتبته وزواره وإجاباته المتقنة(112)، ومحمود حسن إسماعيل الشاعر من خلال مجالسه وعمق رأيه وسعة اطلاعه واعتماده التأمل الذاتي والعودة إلى الأصول في مناقشة الحقائق التاريخية وفضح زيف بعضها(113).

وكانت لممارسة التدريس وعلاقته بالطلاب أثرهما أيضا في تكوينه، فقد عمقتا لديه ذاك الهدوء العلاقني(114)، إذ كان مع طلابه في الحياة المدرسية يأخذ جانب الشدة غير متساهل في حفظ النظام(115). لكنه، إلى ذلك، كان صديقا أكثر منه معلما، يميل إلى الديمقراطية في النقاش والحوار(116).

هذه السمة طبعت الرجل، فكان يسعى إلى الصداقة حريصا على مصادقة أعلام الثقافة صداقة علم واحترام لا تزلّف ومصلحة(117). ولا نبالغ إذا قلنا إن للصداقة والأصدقاء دورا في تكوينه، فمن أصدقائه في المرحلة الثانوية: إميل حبيبي الذي كان مرجعهم في حل مسائل الحساب، وجبرا إبراهيم جبرا(118).

وكان للصداقة التي ربطته بأستاذه شوقي ضيف(119)، دورها في التعرف إلى أحمد أمين، الذي أملى عليه معظم سيرة حياته، وغيرها من الكتب والمقالات. وعن طريق أحمد أمين تعرّف إلى زكي نجيب محمود الذي شجعه على النشر في مجلة الثقافة(120).

كما كان لاتصاله بنازك الملائكة (في رحلته العراقية) أثره فيما قام به من التعريف بالأدب العراقي الحديث(121).

بقيت ناحية أخيرة أدرجتها في هذا المحور الاجتماعي، وهي متصلة بالجانب المهني من ناحية، وبالجانب الشخصي الإبداعي من ناحية ثانية.

فقد كان لعمله في جامعة الخرطوم، واتصاله بالدكتور محمد النويهي أثر واضح في التأثر بمنهجه الذي يقوم على «التركيز على النصوص دون الاهتمام بالمحاضرات العامة في تاريخ الأدب». وإذا كان هذا النهج قد وافق مزاج الرجل، فإنه عمّقه وطوّره فيما بعد، وبخاصة حين انتقل إلى الجامعة الأمريكية ببيروت، إذ زاد الحوار عما كان عليه في الخرطوم، مؤكدا عدم وجود منهج واحد يصلح أن يطبق على القصائد كلها(122).

ومن نتائج عمله في جامعة الخرطوم أيضا أنه تعرّف على الأدب الأندلسي إذ كُلّف بتدريسه، حتى بات يُعرف بأنه من ذوي الاختصاص فيه(123).

هذا من فضل جامعة الخرطوم عليه، أما فضله عليها فيذكر في هذا المقام الخدمة التي قدمها للجامعة التي كانت تنقصها مكتبة(124)، كما تُذكر جهوده في التعريف بالأدب السوداني، إذ لاحظ غزارة هذا الأدب وبخاصة في الشعر، مع قلة الدراسات حوله.. الأمر الذي دفعه إلى الاهتمام بالتعريف بهذا الأدب في بعض المجلات، وبنشر بعض نتاج أدباء السودان في بيروت(125).

لكن النقلة من جامعة الخرطوم إلى الجامعة الأمريكية في بيروت كانت «نقلة من الهدوء السكوني إلى الحركة الديناميية المتفجرة»، حيث ملتقى الجنسيات والقوميات(126). فكان لابد للرجل في مثل هذا الواقع من إيثار الابتعاد عما لا يحسنه كالسياسة أو الصحافة، والانصراف إلى التدريس والكتابة(127).

وإلى جانب العمل الأكاديمي كان التحقيق عملا معرفيا موازيا. فانطلاقا من الاهتمام بالتراث عمد إلى تحقيق عيونه، إذ إن «هناك تراثا لا يتحقق درسه بغير إحيائه»(128).

وقد كفل له التحقيق الذي ظل لديه هواية «اطلاعا واسعا على شؤون معرفية، كان يمكن أن تظل مغلقة دونه»(129).

بقي أن أشير، فيما يتعلق بالجانب المهني الإبداعي من حياته، إلى حرص الرجل على حضور المؤتمرات(130)، وإلى أثر إجازاته أو زياراته لجامعات الغرب في الإفادة من المخطوطات العربية فيها، وفي تأليف بعض كتبه(131). أما بيروت فدورها كبير في توثيق الصلة بينه وبين المستشرقين الألمان(132).

بعد بيروت ينتقل إلى عمّان (1986)، لتبدأ مرحلة جديدة من العطاء، فكانت مرحلة ثرية بالإنتاج العلمي والاستقرار النفسي(133).

3 ـ العامل الحضاري:

يتشعب الحديث في هذا المحور إلى ثلاثة اتجاهات، تتناول شخصية د. إحسان في أبعادها: التراثي، والغربي، والحداثي.

ولكن، قبل الولوج إلى هذه الأبعاد، أحب أن أشير إلى إصرار الرجل على البقاء بعيدا عن الحزبية والسياسية، فانصرف كليا إلى العلم والثقافة(134).

غير أن انصرافه عن السياسة لا يعني انسلاخه عن واقعه. ويظهر ذلك بجلاء في موقفه من الشعر الذاتي، فلا قيمة عنده للشعر الغارق في الذاتية، إن لم يوجه نحو المشكلة العامة(135). وهو في كل ما عمله إنما كان ينطلق من إحساسه المخلص بأنه يعمل من أجل أبناء أمته العربية(136).

أما البعد التراثي في شخصيته فنجده في إقباله المبكر على قراءة رسالة الغفران، وهو في الصف الأول الثانوي(137). كما نجده في إقباله على طبقات الشعراء لابن سلام، وعلى معجم الأدباء لياقوت يستخرج منه الأحكام النقدية المنثورة(138).

كما نجده فيما ألفه عن التوحيدي، وفي رسالتيه للماجستير والدكتوراه(139)، وفيما حققه أو ألّفه بعد ذلك (في تاريخ النقد وفي تاريخ الأدب الأندلسي).

ويظهر البعد التراثي أيضا في تأثره بابن حزم، فقد أعجب بفكره الظاهري الذي يلائم شخصيته(140).

وخلاصة رأيه في التراث قوله: «أحب التراث العربي، ولا يقف بيني وبينه حجاب، وأنا أعتز بالجيد منه، ولكني أيضا أعتقد أنه ليس مقدسا وأن فيه غُثاء كثيرا لا يستحق الإحياء. وقد جعلتني هذه النظرة الموضوعية أقبل على تحقيق ما فيه فائدة أكيدة»(144).

هذه النظرة الموضوعية ظهرت أيضا في موقفه من الشعر القديم والحديث، فنجده يقول: «كان الإبقاء على تقدير الجيد من الشعر القديم موازيا في نفسي من حيث الأهمية للكشف عن الجوانب الجديدة في الشعر الحديث»(142). فهو إذاً لا يتعصب لقديم أو لحديث، وإنما يتجه إلى الشعر عامة «يستوي في ذلك أن

يكون قديما أوحديثا، إذ مطلبي الوحيد فيه الجودة الإبداعية»(143).

ويظهر البعد الغربي باكرا في شخصية الرجل، فنجده يترجم شعرا عن الانجليزية وهو في الصف الثاني الثانوي(144). وفي الكلية العربية يتعرف على الأدب الانجليزي في القرن الثامن عشر، ويترجم كتاب الشعر لأرسطو، ويتعلق بالشعراء الانجليز الرومنطيقيين(145)، كما يتعلق بمسرحيات شكسبير، وبخاصة مسرحية هاملت التي لوّنت حياته بلونها الخاص(146)، وذلك:

أ- إذ أفهمته حدود موهبته وأنه يجب أن يتحاشى كتابة مسرحية.

ب- في نظرته إلى المرأة.

ج- في المشكلة الهاملتية الكبرى، إذ لم يكن هاملت «يملك خيارا بين أن يكون أو لا يكون، إذ كان قد وقع متأرجحا بين المتناقضات المتجددة».

د- في ثورته على والده في قضية زواجه(147).

ولا يكاد يوازي أثر مسرحية هاملت في نفسه غير كتاب اشبنغلر (تدهور الحضارة الغربية)(148). أما شعر كاتلوس الروماني فترك أثره فيه هو الآخر، فترجم مقاطعه، واكتسب نزعة هجائية حوّلها إلى نقد اجتماعي، ورسّخ لديه صورة المحبوبة الغادرة والزوج المخدوع، واتجه بتأثيره إلى نظم مقطعات سماها (أشواك)(149). وكان للجانب الرعوي في الشعر اللاتيني والانجليزي سحره الذي جذبه إليه(150).

ولقراءاته في علم النفس، وبخاصة كتاب مود بودكين: The Archetypal Patterns in Poetry أثره الواضح في اتجاهه نحو النقد النفسي، فكتب «بحثا موجزا عن الجاحظ وعن مقدرته في إبراز الخصائص النفسية لدى شخصيات مجتمعه». كما كان لتلك القراءات النفسية أثرها أيضا فيما نظم من شعر، إذ اتجه «إلى نظم مقطعات تصور أحوالا نفسية متباينة»(151).

أما نظرته إلى المستشرقين فمعتدلة متأثرة بمنهجه الموضوعي والحواري، فهو لا يأخذ برأيهم دون مناقشة(152).

ومن خلال ثقافة الرجل التراثية والغربية الشاملة ينطلق نحو الحداثة العربية، فيرى أن «الثقافة الأدبية العربية لا توصل الدارس إلى العلوم الحديثة، ولهذا يظل صاحبها بعيدا - من زاوية علمية - عن الشؤون الاجتماعية والاقتصادية والأنثروبولوجية، بل والألسنية الحديثة وعن المدارس الفلسفية الحديثة. وهي اتجاهات لا تستطيع أن تعوّضها القراءة الحرة غير المنظمة»(153).

لهذا نجده يحاول أن يقيم تلك المعادلة بين القديم والحديث، متابعا ما يجد في الأدب العربي الحديث برغم حبه التراث وانشغاله بالتحقيق(154).

لقد شغله هاجس المعاصرة، فإذا به وهو يعيد النظر في مسيرته الفكرية يشعر بأنه لم يعش عصره. وذلك لسببين الأول، أنه نشأ في عصر فرويد الذي ندد بالكبت، في حين كان (إحسان) يعيش مع الزهاد الذين يرون في قمع الرغبات طريقة مثلى في الحياة. والثاني، أنه انصرف

في دراساته إلى نقد الشعر، في حين عصرنا عصر الرواية(155).

ثم يضيف إلى ذلك سببا ثالثا، هو بعده «عما يدفعه بسمة عصره»، ويعني بذلك انصرافه عن وسائل الإعلام من سينما وتلفزيون، وعن كل ما يشغل الناس مما يتصل بها(156).

لكن هذا لا يعني أنه كان بعيدا عن عصره، فهو مدمن على قراءة الرواية(157)، منشغل بالتدريس والتأليف والتحقيق. ولعل لالتزامه بعمله وصدقه فيما ندب نفسه له أثرهما في ذاك الانصراف.

ومن تجاربه الريادية في النقد دراسة شعر البياتي(158)، وإصداره كتابا عن (فن الشعر) وآخر عن (فن السيرة)، كما ترجم مع الدكتور محمد يوسف نجم كتبا نقدية تبرز الجانب التطبيقي في النقد إلى جانب وضع بعض الأسس النظرية (مثل: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمن، ومناهج النقد الأدبي لديفد ديتشز). وترجم بمفرده عدة كتب في الميدان نفسه، منها كتاب عن إليوت لماتيسن، وكتاب عن همنغواي لكارلوس بيكر(159).

لكنه، برغم هذه الجهود، يعترف بأنهما (هو ونجم) لم يبلغا مرحلة الثورة الحديثة في النقد الأدبي الحديث المتصل بالبنيوية، وما بعد البنيوية، والتفكيكية، والحداثة، وما بعد الحداثة(160). فالنقد بالنسبة إليه «ميدان واسع سريع التجدد والتحول وليس في مقدورنا أن نعيش عصرنا وعصر الأجيال التالية لنا»(161). وفي هذا الموقف نظرة موضوعية متواضعة، فهو يقر بأنهم وإن اطلعوا على هذه المدارس الجديدة، لم يتجاوزوا الاطلاع إلى العرض والتطبيق(162).

وهذا هو رأيه أيضا في واقع النقد العربي الحديث. «فإنك إذا استثنيت البنيوية وجدت الموضوعات الأخرى مثل التفكيكية والحداثة وما بعد الحداثة.. إلخ مجرد عناوين مستمدة مما يردده النقاد في الغرب، وليس لها أي صدى في واقعنا العربي سوى الشهوة للتشبه بمن بلغوا إليها»(163).

فالحداثة، «إذا استثنيت الشعر، لم تطرق مجالات حياتنا الأخرى»(164). ويعود هذا التقصير في حياتنا النقدية إلى «أننا لا نملك المصطلح النقدي الذي خلقته هذه الاتجاهات. ولا يمكن بغير مصطلح محدد نقل مدلولات تلك العناوين وما تفرع عنها، وجعلها مادة للحوار الفكري بين المثقفين». لهذا يخلص إلى «أننا سنظل متأخرين في ميدان النقد عقدا أو عقدين من الزمان أو أكثر»(165).

فإذا كانت الترجمة قد أدت دورها في الماضي، فإن «معظم ما يترجم اليوم من النقد أشبه بأشباح للأصول التي تُرجم عنها»(166).

غير أن الناقد لا يستسلم لليأس، فهو يحكي في سيرته حكاية الماضي، ويطرح في الوقت نفسه رؤيا مستقبلية قوامها الإيمان بمقدرة الأجيال القادمة على أن تدرك مصالحها. لهذا يرفض أن يُسقط مفهومات عصره على عصور تالية(167).

خاتمة

لقد التزم الكاتب في سيرته منهج الصدق(168)، فعرض أحداث حياته ومواقفه الفكرية بأسلوب بسيط، مراعيا التدرج الزمني(169)، متجنبا للمرة الأولى ما ألفه من «أسلوب قائم على الإيجاز والإيماء والعبارة المكتنزة، وآثر أسلوبا سرديا بعيدا عن المستوى الشعري ذي الجزالة المتعمدة، رغبة في أن تصل هذه السيرة إلى جمهور كبير متنوع»(170).

وفي هذا الكلام تحليل واضح للعامل اللغوي، من حيث كونه أحد مكونات النقد الحديث، أي من حيث كونه نشاطا لغويا يعّبر عن النشاط الذهني والعملي في حياة المترجم له.

وهكذا تسهم السيرة الذاتية في الكشف عن مكونات النقد الأدبي في القرن العشرين. فالسيرة تاريخ، والناقد موضوع هذا التاريخ(171)، يعرض في سيرته عرضا قريبا من الصدق الواقعي(172) نشاطه العلمي والعملي، ورؤاه المستقبلية، فيقدم لنا بذلك صورة عن عصره، تساهم في إضاءة مشروعه النقدي من جهة، وفي إضاءة واقع النقد والثقافة في عصره من جهة ثانية(173).

(1) أدب السيرة الذاتية 86، والقول لكارلايل.
(2) م.ن 21.
(3) م.ن 13 ـ14، والكلام للدكتور جونسون.
(4) م.ن 4.
(5) م.ن 47.
(6) م.ن 26، وهذاما يذهب إليه أيضا إحسان عباس، إذ يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل «لأن معرفة الماضي إنما تتم وتفيد بقدر ما تسهم في إدراك الحاضر والمستقبل» (م.ن 115 نقلا عن (فن السيرة) للدكتور إحسان عباس ص 4).
(7) م.ن 115.
(8) م.ن 5، نقلا عن حسين فوزي النجار: التاريخ والسير 62.
(9) م.ن 5ـ6.
(10) م.ن 6.
(11) م.ن 24.
(12) م.ن 6، ويشرح في ص 134 ما يقصده بمصطلح (الأعلى) أو (الفوق)، فيقول: «.. فنحن نشعر بأن للموجود البشري بُعدا رأسيا هو الذي يجعل منه موجودا ميتافيزيقيا. وهذا البعد الرأسي هو الذي يكشف له عما في الطبيعة والتاريخ من نقص أو عدم اكتفاء».
(13) م.ن 7.
(14) انظر م.ن 11، 18.
(15) م.ن 111.
(16) م.ن 15.
(17) م.ن 12.
(18) م.ن 2.
(19) م.ن 19.
(20) م.ن 20.
(21) م.ن 21.
(22) م.ن 23.
(23) م.ن 30.
(24) م.ن 23.
(25) انظر م.ن 147ـ148.
(26) م.ن 130.
(27) م.ن 134.
(28) م.ن 148.
(29) في النقد الأدبي العربي الحديث 1/36، 67.
(30) م.ن 1/35.
(31) النقد السيري 86ـ87، هذا في حين يلح آخرون على أهمية السيرة في نقد الأدب، وعلى دور النقد السيري. ومنهم سانت بوف في أحاديث الاثنين (أدب السيرة الذاتية 147).
(32) في النقد الأدبي العربي الحديث 1/15.
(33) م.ن 1/16.
(34) أدب السيرة الذاتية 27.
(35) في النقد الأدبي العربي الحديث 1/16.
(36) م.ن 1/16.
(37) أدب السيرة الذاتية 47.
(38) م.ن 58.
(39) أصدر نشرة محققة من معجم الأدباء لياقوت م.ن 261.
(40) غربة الراعي سيرة تطرح مفهوما آخر للجرأة، 64. فجاءت هذه السيرة صورة العالِم الذي أمضى عمره في خدمة الثقافة العربية، مضحيا من أجل العلم والحقيقة (م.ن 65).
(41) غربة الراعي 5.
(42) م.ن 206، فكانت غربة الراعي غربة حياة أولا، مكتوبة بمزيد من تحكم الوعي وانضباط الذات. وهي غربة مفكر في عصره (وليس عن عصره). (غربة الراعي والسيرة الذاتية 35).
(43) غربة الراعي 45. وقد استمر هذا الهدوء سمة مميزة لشخصيته. ففي عام 1939، ومع حمّى الدراسة بين الطلاب كان هادئا، يقرأ باعتدال، لأن كثرة القراءة تفقده الثقة في نفسه. (م.ن 122).
(44) م.ن 16، وقد تطورت نظرته إلى الدين

فيما بعد، فيقول: «فأنا أعتقد أن الدين - في جانب منه - أوامر يتلقاها الإنسان بالقبول دون أن يفكر في الحكمة الكامنة وراء كل منها، ولكني مثل ابن حزم - لا يكف فكري عن التأويل والقياس وتجاوز الظاهر في الأمور غير الدينية». (م.ن 217).

(45) م.ن 103.

(46) م.ن 127.

(47) م.ن 135.

(48) م.ن 170.

(49) م.ن 179.

(50) م.ن 117 - 118.

(51) م.ن 47، 123.

(52) م.ن 129.

(53) م.ن 190.

(54) م.ن 47، فحذف كل ما نظمه بين سنتي 1930 - 1941.

(55) م.ن 114 - 115.

(56) م.ن 167.

(57) م.ن 193، 197.

(58) م.ن 195.

(59) م.ن 199.

(60) م.ن 207 - 208.

(61) م.ن 208.

(62) م.ن 150، وتتجلى هذه المثالية في رغبته في أن يكون قدوة لأهل قريته في متابعة التحصيل العلمي. (م.ن 55).

(63) م.ن 156 - 158، ولاسيما في المرآة.

(64) م.ن 240، ويرى جان طنوس في حبّه العمل هذا تعبيرا عن غربته النفسية، فيقول عن السيرة: «.. فهي ليست غربة مكانية وحسب، وإنما هي غربة نفسية لم يستطع فيها إحسان عباس أن يحقق نفسه عبر خروجه على الأنا الجماعية النرجسية. ولذلك نراه يألف الحزن ويحاول نسيان النفس من خلال العمل المتواصل». (غربة الراعي أو غربة المثقف في الأنا الجماعية 182).

(65) غربة الراعي 233.

(66) م.ن 263، ومن نماذج هذا التواضع أيضا خشيته من خمر الشهرة الشعرية. (م.ن 164).

(67) م.ن 228.

(68) م.ن 79.

(69) م.ن 75، 92، وكان لمكتبة جامعة القاهرة ومكتبته الخاصة فيما بعد أثر كبير في تثقيفه. (م.ن 177، 243).

(70) م.ن 92 - 93.

(71) م.ن 102، وتجدر الإشارة هنا إلى أثر نقد الرافعي لشوقي في نفس إحسان، حتى تمنى أن يبلغ إلى مستوى هذا النقد ذات يوم. (م.ن 92 - 93).

(72) م.ن 104، ونجده في مرحلة من مراحل التحصيل يسعى إلى تعلم العبرية (م.ن 167)، كما يدرس الإيطالية ليتمكن من قراءة ما يتصل بموضوع الماجستير. (م.ن 186).

(73) م.ن 122.

(74) م.ن 130 - 131.

(75) م.ن 130.

(76) م.ن 136 - 137، ومع الثقافة العالمية المتنوعة، يعود إلى التراث العربي، فيقرأ طبقات الشعراء لابن سلام، ويتتبع الأحكام النقدية في معجم الأدباء لياقوت. (م.ن 161).

(77) م.ن 138 - 139.

(78) م.ن 159 - 160، فهو في ذلك كله لم ينقطع أبدا عن نظم الشعر وترجمته.

(79) م.ن 177، 228.

(80) م.ن 169، فهو برغم إيمانه بالتخصص الجامعي الدقيق يكره الانغلاق المطلق، فيقرأ مؤلفات خارج نطاق الأدب والنقد. (م.ن 228).

(81) م.ن 178.

(82) م.ن 179.

(83) م.ن 172.

(84) م.ن 263.

(85) م.ن 17.

(86) م.ن 84، 86.

(87) م.ن 55.

(88) م.ن 171، والعامل الثاني هو الهدوء العقلاني بحكم التربية المدرسية.

(89) م.ن 140.
(90) م.ن 19.
(91) م.ن 159.
(92) م.ن 36.
(93) م.ن 163.
(94) م.ن 172.
(95) م.ن 183.
(96) م.ن 213.
(97) م.ن 243.
(98) م.ن 36.
(99) م.ن 109.
(100) م.ن 138 وما قبلها.
(101) م.ن 171.
(102) م.ن 177-178.
(103) م.ن 103.
(104) م.ن 104.
(105) م.ن 114-115.
(106) م.ن 129.
(107) م.ن 130.
(108) م.ن 135-136.
(109) م.ن 150، وهو لم يكن مثاليا بطبيعته. ثم إن هذه المثالية المكتسبة ازدادت مع غرقه في حوارات أفلاطون وإيغاله في المنهج الشعري.
(110) م.ن 177-178.
(111) م.ن 178-179.
(112) م.ن 211.
(113) م.ن 212، ولعله أفاد من منهجه فيما دعا إليه من وجوب إطالة التأمل في القصيدة قبل الحكم عليها. (م.ن 251).
(114) م.ن 171.
(115) م.ن 147-148.
(116) م.ن 193، 195.
(117) م.ن 259-260، ويذكر من أصدقائه محمود السمرة وناصر الدين الأسد ومحمد عصفور وفهمي جدعان وإبراهيم السعافين.
(118) م.ن 102، 143، وللكلية العربية دورها في تمتين عرى الصداقة بينه وبين الزملاء. (م.ن 141).
(119) م.ن 180.
(120) م.ن 188.
(121) م.ن 209-210.
(122) م.ن 199.
(123) م.ن 217.
(124) م.ن 213.
(125) م.ن 203.
(126) م.ن 236.
(127) م.ن 237.
(128) م.ن 227.
(129) م.ن 227-228.
(130) م.ن 247.
(131) م.ن 244-249.
(132) م.ن 249.
(133) م.ن 261-262.
(134) م.ن 150، 261.
(135) م.ن 190.
(136) م.ن 240.
(137) م.ن 92.
(138) م.ن 161.
(139) م.ن 160، 213.
(140) م.ن 217.
(141) م.ن 228.
(142) م.ن 233.
(143) م.ن 231.
(144) م.ن 104.
(145) وبخاصة ووردزورث الذي تأثر به في قصائده في ابنته نيرمين. (م.ن 165).
(146) م.ن 130 - 131.
(147) م.ن 134.
(148) م.ن 160.
(149) م.ن 139.
(150) م.ن 139.
(151) م.ن 159-160.
(152) م.ن 195.
(153) م.ن 169.
(154) م.ن 227-228.
(155) م.ن 230.
(156) م.ن 230-231.
(157) وقد ترجم في العقد الماضي بمشاركة أخيه بكر كتابا في «أبعاد الرواية الحديثة».

كما كتب في نقد القصيدة القصيرة في الأردن. (م.ن 261) ويقول في أحد الحوارات معه: «أعتقد أن أكثر ما قرأته في حياتي هو الرواية، ومعها الرحلات واليوميات والسير». (حوار مفتوح مع إحسان عباس 87). ومع ذلك، ظلت الرواية بعيدة عن جهوده النقدية. (غربة الراعي 235).

(158) غربة الراعي 232، ويرى إبراهيم نصر الله فيه مناصرا حقيقيا «للتجديد في الأدب العربي، وخاصة الشعر الحديث». (غربة الراعي سيرة تطرح مفهوما آخر للجرأة 64).

(159) م.ن 234.

(160) (161) (162) (163) م.ن 235.

(164) (165) (66) م.ن 236.

(167) م.ن 266.

(168) غير أن صدقه لم يبلغ درجة الصراحة الفضائحية، هذا برغم تحمسه في الشباب للصراحة الكلية في كتابه السيرة الذاتية (م.ن 6، وحوار مفتوح 87، وغربة الراعي سيرة تطرح مفهوما آخر للجرأة 66).

(169) غربة الراعي 169.

(170) م.ن 6-7.

(171) يقول ماجد السامرائي: «الحياة هنا (في السيرة الذاتية) تكون قد تحولت إلى نص أو عمل. وبقدر ما يبحث كاتب السيرة الذاتية عن «معناه» الحقيقي فيما يكتب، فإنه يحوّل الكتابة ويتحول بها إلى بحث في هذا «المعنى» الذي نجده فيما يكتبه». (غربة الراعي والسيرة الذاتية 34).

(172) يقول في ذلك: «عندما كتبت السيرة حاولت أن أجمع بين شيئين: بين أن أقول الحقائق التاريخية، وبين أن أبني بناء له بعض سمات الرواية». (حوار مفتوح 87).

(173) لهذا يقول جان طنوس: «إن (غربة الراعي) يبقى رمزا كبيرا لمعاناة الكثير من المثقفين العرب في تلك الحقبة، وهو يدل على محاولة مثقف كبير وناقد مبدع للخروج من قوقعة النرجسية ومعانقة الحياة في قيمها الخالدة». (غربة الراعي أو غربة المثقف 183).

مصادر البحث ومراجعه

1- أدب السيرة الذاتية - ت أ: د. عبدالعزيز شرف، مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط1، القاهرة، 1992.

2- حوار مفتوح مع إحسان عباس - مجلة الجديد، العدد 12، شتاء 1996.

3- غربة الراعي - تأ: إحسان عباس، دار الشروق، ط1، عمان، 1996.

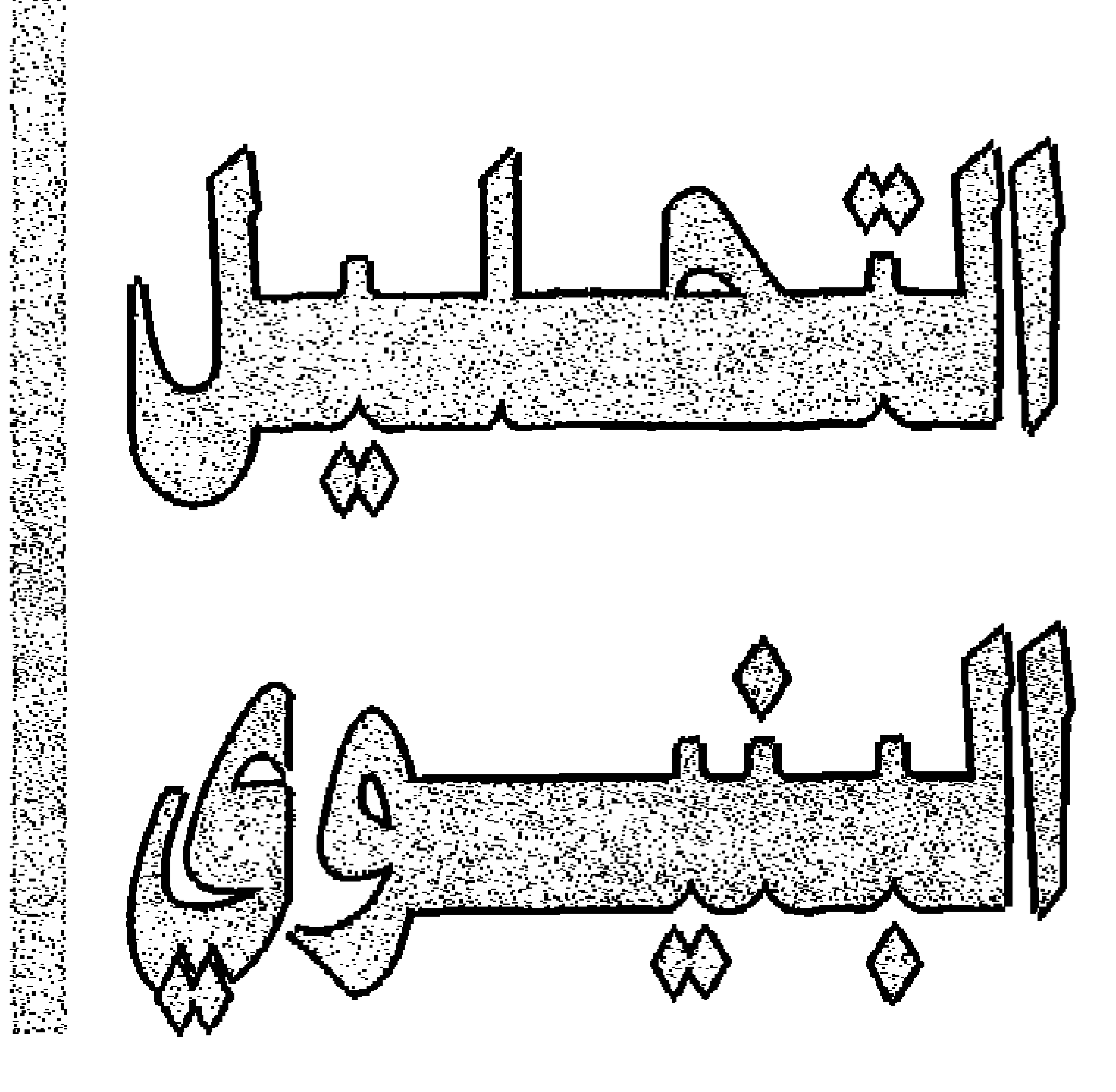
4- غربة الراعي والسيرة الذاتية - تأ: ماجد السامرائي، مجلة الجديد، العدد 14، صيف 1997.

5- غربة الراعي، سيرة تطرح مفهوما آخر للجرأة - تأ: إبراهيم نصر الله، مجلة الجديد، العدد 16، شتاء 1997.

6- غربة الراعي أو غربة المثقف في الأنا الجماعية - تأ: جان نعوم طنوس، مجلة الطريق، العدد 4، السنة 57، 1998.

7- في النقد الأدبي العربي الحديث - تأ: د. عبدالنبي اصطيف، ج1، مديرية الكتب الجامعية، جامعة دمشق، 1990 - 1991.

8- النقد السيري والنقد الحديث - تأ: خالد عز الدين القرّ، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 367، نيسان 1994.



التحليل البنيوي للسرد الروائي

• بقلم محمد عزام

كثيرة هي مناهج التحليل الروائي، فبعضها يعتمد الانطباع والتأثير، وبعضها يعتمد العلوم المساعدة كالمناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية المتداولة، والتي كانت تستعير مفاهيمها وأدواتها من حقول معرفية (خارجية) كالتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وتسقط منجزات هذه العلوم على النص الأدبي، بشكل تعسفي، مما يجعل حضور هذه العلوم، في التحليل الأدبي، أكثر من حضور النص الأدبي ذاته.

لكن (المناهج الداخلية) للتحليل الأدبي جاءت بديلا عن (المناهج الخارجية)، وتجاوزا لها في آن، وثورة جذرية تسد حاجة ماسة في النقد الأدبي. ومن أهم هذه المناهج الداخلية: (المنهج البنيوي) الذي

يبحث عن (بنيات) النص الأدبي، و(أنساقه)، و(علاقاته) و(نظامه)، و(قوانين) تبنينه.

وسنعالج في هذه المقالة ثلاثة موضوعات هي:

1 - التحليل البنيوي للرواية.

2 - مكونات السرد الروائي / أو القراءة الداخلية للرواية.

3 - التحليل البنيوي التكويني للرواية /أو القراءة الخارجية للرواية.

1 - التحليل البنيوي الشكلي للرواية

تشكل (المدرسة الشكلانية الروسية) أحد المصادر الهامة للنقد البنيوي. وقد تألقت هذه المدرسة بين عامي 1915 و1930، ثم انطفأت بسبب قرار المنع الذي حل جميع الجمعيات الأدبية في الاتحاد السوفياتي، ولم تأخذ حقها من التقدير إلا بعد أن ترجم تودوروف نصوصها إلى الفرنسية عام 1964 تحت اسم (نظرية الأدب). وقد ضمّت عددا من الألسنيين والنقاد، من أشهرهم: شكلوفسكي، وياكوبسون، وبروب.

وتتجلى نظريتها في معارضتها للذاتية والرمزية والنقد الواقعي والإيديولوجي الذي كان سائدا آنذاك. واسترشدت بمبدأين، أولهما: إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل (الأدبية) أي بما يجعل من النص الأدبي أدبيا، ومن هنا اهتمامهم بالنص الأدبي وحده، من دون مرجعه النفسي والاجتماعي والتاريخي، وثانيهما يتعلق بمفهوم (الشكل)، فقد رفضوا النظرية النقدية التقليدية التي تجعل للنص الأدبي شكلا ومضمونا، وقالت إن الخطاب الأدبي يتميز ببروز (شكله).

وقد عالج توماشفسكي Toma-chevski (1890 - 1959) (الحوافز) Motifs معالجة جذرية فرأى أن القصة تُعد (تيمة) The'me تتألف من (وحدات) كبرى، تتألف بدورها من (وحدات) صغرى هي (الجمل) التي يتألف منها السرد. وهذه الجمل تشكل (الحوافز)، إذ كل جملة تتضمن حافزا خاصا بها. وبعض هذه الحوافز (حر) يمكن الاستغناء عنه، وبعضها (مشترك) لا يمكن الاستغناء عنه، كحافز ظهور المسدس مثلا(1).

كما وضع فلاديمير بروب V. Propp (1895 - 1970) كتاب (مورفولوجيا الحكاية) عام 1929 انطلق فيه من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، وليس على التصنيفات (الموضوعاتية)، وتوصل إلى أن في الحكاية عناصر ثابتة هي أفعال الشخصيات، وسماها (الوظائف)، وعناصر متغيرة هي أوصاف هذه الشخصيات. وقد جمع بروب هذه (الوظائف) الثابتة في إحدى وثلاثين وظيفة، وقد لا ترد كلها في كل قصة، وإن ما يرد منها في القصة لا يخرج عن حدود هذه الوظائف، وحصر مهمة الدارس في استنباط هذه الوظائف.

وقد استفاد النقد البنيوي مما توصلت إليه الأبحاث الشكلانية الروسية، وعلى الخصوص في (الوظائف) و(الحوافز)، فاعتبر

النص (بنيـة ذات دلالة)، وحـصـر موضوع دراسته في تحليل النص وحده، واستبعد عنصرين أسهما كثيرا في الابتعاد عن (أدبية) الأدب هما: المبدع، والظرف الاجتماعي. وهذا يعني أن البنيوية تقوم على مبدأ (المثولية) الذي يقتصر على دراسة النص، بمعزل عن أية مؤثرات كانت تستهلك الأبحاث النقدية التقليدية، من مثل: الأبحاث السوسيولوجية، والسكيولوجية، والبيوغرافية... إلخ كما أنه لا يعنى بأغراض الكاتب أو بمقاصده، وبنجاحه أو إخفاقه في توصيل (رسالته). وإنما يهتم بالأثر الأدبي كنص قائم بذاته، فيركز على النص وحده، دون أية افتراضات سابقة، ويبحث في نظامه، وعلاقاته، ومستوياته، وأنساقه، وبنيته. ومن هنا ابتعاد النقد البنيوي عن إصدار أحكام القيمة على العمل الأدبي واكتفاؤه بالوصف.

وبما أن (البنية) هي مجرد افتراض مرتبط بـ(الوظيفة) فليس من بنى ثابتة، وإنما البنية هي تصور تجريدي من خلق الذهن، ونموذج عقلي يقيمه الدارس ليفهم على ضوئه النص المدروس، وعلى الباحث أن يفترضها، ثم يصف (البنية السطحية) للعمل الأدبي، وبعدها يصف (البنية العميقة) للنص، وهي مجموع (العلاقات) التي تجعل من العمل الأدبي (أدبيا)، دون شرح هذه العلاقات، أو تفسير النص في ضوء واقعه النفسي أو الاجتماعي، لأن الأدب عند البنيويين، مستقل عن ظروفه الاجتماعية، والنفسية، فهو (بنية) مستقلة)، و(نظام) من الدلالات والرموز التي تعيش داخل النص وحده.

كما يتجاهل النقد البنيوي (المعنى) في الأدب، فالقصة مثلا عنده، هي مجموعة من (الجمل) يمكن أن تدرس حسب مستوياتها الصوتية، والتركيبية، والدلالية.. والرواية هي (الوظائف) التي تعبر عن أعمال الأبطال، وهي ثابتة على الرغم من تعدد الأشخاص، ولذلك ينبغي تحديد هذه الوظائف قبل الانتقال إلى المكونات السردية الأخرى كوجهة النظر، وبنية الزمان والمكان وباقي التقنيات السردية.

هكذا يظهر النقد البنيوي نقدا (علميا) محايدا، حين يخلص النقد من أهواء الناقد وانطباعاته، ومعتقداته الخاصة، كما يخلص النص من ظروفه النفسية والاجتماعية، ويسبغ العلمية على النقد، حين يستعمل الألفاظ الدقيقة المحددة في الوصف، مبتعدا عن الألفاظ العامة الفضفاضة، وعن الانطباعات الذاتية والتأثرية.

وقد بدأ التحليل البنيوي للسرد منذ أواسط الستينات، مع ظهور العدد الثامن من مجلة (تواصلات) الفرنسية عام 1966، الخاص بالتحليل البنيوي، وفيه دراسة تودوروف عن (مقولات السرد) التي يتحدث فيها عن صيغ السرد، رابطا إياها بجهاته، وزمنه، ثم طور تودوروف منطلقاته في كتابه (البويطيقا) حيث استفاد من جيرار جنييت في تحليل الخطاب الروائي، واقترح جردا يسمح بتكوين شبكة وصفية تشمل ثلاثة وجوه للنص الأدبي، تشكل

مستويات نقد النص، هي:

1 ـ **المستوى اللفظي** الذي يدرس الثوابت التي تتم وفقا لها دراسة الأحداث والوقائع الخاصة بالتجربة، من وجهة نظر أسلوبية وزمنية، وكذلك وجهة نظر المؤلف وهي رؤيته الذاتية أو الموضوعية.

2 ـ **المستوى التركيبي** الذي يدرس العلاقات التي تقوم بين الوحدات الصغرى في النص، كما في دراسة بروب المشهورة للحكايات الشعبية الروسية.

3 ـ **المستوى الدلالي** الذي يدرس الثيمات، والرموز، والاستعارات، ويطرح مسألة العلاقة بين النص والواقع.

وأما التحليل البنيوي على أساس (الوظائف) بعد بروب، فأشهر من عالجه وطوره، هو الناقد الفرنسي المشهور رولان بارت (1915 ـ 1980) الذي يعد أبا النقد البنيوي. وهو ينطلق في تحليله البنيوي للسرد، من لغة القصة، ثم يحلل الوظائف، فالأعمال، فالإنشاء، فنظام السرد.

في (لغة السرد) تُعد (الجملة) هي (الوحدة) الأخيرة في الألسنية، وهي موضع الاهتمام، والقسم الأصغر الذي يمثل النص بأسره. وبما أن السرد (جملة) كبرى، فإن الألسنية توفر للتحليل البنيوي للسرد مفهوما خاصا يكمن في تنظيمه الذاتي، لأنها تلتفت إلى ما هو جوهري في كل نسق معني، وتسمح بإعلان كيفية ألا يكون السرد مجرد تلاحق عبارات.. ويمكن للدارس أن يحلل (الجملة) ألسنيا عبر المستويات: الصوتية، والنحوية، والسياقية..

وأما (الوظائف) التي يعتمدها بارت (وحدات) تكون أشكال السرد، فإنه لا يحصر (الوظيفة في (الجملة) فقد تكون (الوظيفة) عنده في (كلمة) من الجملة، كما في كلمة (أربعة) مثلا حيث يستعملها الكاتب ليشير إلى أجهزة الهاتف إلى جانب الشخصية، فتدل على مستواه الاجتماعي.

وأما تحليل الخطاب الروائي على أساس الفاعلين (أو العوامل فلعل غريماس Grerimase (1918 ـ 1992) هو أول من أشار إليه، حين اقترح تصنيف الشخصيات حسب أفعالها، كبروب، وسماها (العوامل) وعني بها الأشخاص لا ككائنات نفسية تتمتع بمزايا خلقية، وإنما كمشاركين لهم مكانتهم ومواقعهم داخل القصة. وهذا يعني أن النظر إليهم إنما يتم كوظيفة نحوية؛ فتحديد الشخص بالعمل الذي يقوم به إنما ينبع من مفهوم نحوي، إذ ليس هناك، في النحو، من فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل.

والرواية ـ عند غريماس ـ هي مجموعة من الأفعال تقوم بها الشخصيات (= العوامل) التي تصل عددها إلى ستة، وهي: العامل الذات، والعامل الموضوع، والعامل المرسل، والعامل المرسل إليه، والعامل المساعد، والعامل المعاكس. ومن الواضح أن هذا التصنيف مستمد من تصنيف بروب للشخصيات بحسب أدوارها ووظائفها، فقد صنفها بروب في ستة أيضا وهي: البطل، والبطل المزيف، والمساعد، والآمر، والمانح، والمغتصب.

وهكذا نجد التحليل البنيوي الشكلي وقد توزع في اتجاهات

عديدة: بعضها يعتمد التحليل على أساس (الوظائف) كما فعل بروب، وبارت، وبعضها يعتمد التحليل على أساس (الفاعلين أو العوامل) كما فعل غريماس، وبعضها يعتمد التحليل على أساس (المستويات) كما هو لدى تودوروف، وهناك التحليل السردي الخاص بجينيت، وتحليل الأسطورة كما هو لدى شتراوس. وكلها اتجاهات تنضوي تحت مظلة البنيوية الشكلية، وإن تفرعت حسب كل دارس نقدي.

2 ـ مكونات السرد الروائي أو القراءة الداخلية للنقد الروائي

أ ـ الشخصية الروائية / أو البطل الروائي:

إذا كانت (الشخصية) الروائية قد احتلت مكانة مرموقة في الرواية التقليدية، حيث كان لها وجودها المستقل عن الحدث، في العصر الذي صعدت فيه البرجوازية التي نادت بالسمات الشخصية من مثل: الحرية، والذاتية، والانطلاق، والمساواة، والتحرر.. إلخ. فإن قيم المجتمع البرجوازي قد تخلخلت فيما بعد، وانعكس ذلك على القيم الفنية، فأصبح (البطل) عند كافكا مثلا دون اسم، أو هو رمز، أو حرف (كما في روايته القصر). وغيّر بيكيت اسم بطله في الرواية نفسها، وسمى فولكنر شخصية، باسم واحد في رواية واحدة، وصرح غرييه بأن العصر الحالي الآلي هو عصر (الشخص-الرقم) ولاحظ رولان بارت (موت البطل) حيث أصبحت البطولة للمكان (لبطولة الأشياء) أو للزمان (كما في الروايات النهرية)، أو للحيوان (كما في الصرصار لكافكا).

وفي دراستي للرواية العربية المعاصرة، وجدت ثلاثة أنواع من الأبطال:

1 ـ (البطل الإيجابي) الذي يعمل من أجل تغيير واقعه ومجتمعه نحو الأفضل، وقد أفرزته بعض العقائد والإيديولوجيات. ولكن أفلس مؤخرا، بسبب الإحباطات على المستوى المحلي، والانهيارات على المستوى العالمي.

2 ـ (البطل السلبي) الذي يعمل من أجل تأييد السائد، واستغلال الوضع إلى أقصى حد ممكن لصالحه، إنه (البطل الفهلوي) الذي يدوس القيم، ويصعد على أشلاء الضمائر، لتحقيق أنانيته وأطماعه ومن الواضح أن البرجوازية بشقيها قد أفرزت مثل هذا البطل(2).

3 ـ (البطل الإشكالي) الذي يؤمن بقيم إيجابية في عالم منحط، ولكنه لا يجابه كالبطل الإيجابي، ولا يلغ في فساد الواقع كما يفعل البطل السلبي، وإنما يكتفي بالرغبة في الإصلاح، وينظر إلى «روما» وهي تحترق. وغالبا ما يكون هذا البطل مثقفا، ولكن دون فاعلية(3).

وعن كل واحد من هؤلاء الأبطال الثلاثة يمكن أن يوضع كتاب.

أما (اسم) الشخصية فغالبا ما يختزل صفاتها، وغالبا ما يسعى الكاتب إلى أن تكون أسماء شخصياته معبرة عن أعمالها: فمن المناسب مثلا أن يكون اسم الشخصية الخيرة، فاضل، وحسن، ومحمود... إلخ. ومن غير المناسب أن يكون اسم الشخصية الشريرة مثل ذلك، إلا إذا أراد الكاتب المفارقة أو التباين.

* * *

2 ـ وجـهــة النظر / أو المنظور الروائي:

وهي الطريقـة التي يعـتـبـر بهـا الروائي الأحداث عند تقديمها، ويمكن تصنيفها في ثلاثة أنواع، هي:

ا - الرؤية الداخليـة، وتتـجلى في الروايات المكتـوبة بضـمـيـر المتكلم، وفي روايات السيرة الذاتية.

2 - الرؤية الخارجية، وتتجلى في الروايات المكتوبة بصيغة الغائب.

3 - الرؤية المتـعـددة، وتتـجلى في الروايات التـي تصــور الصــراع الحياتي والفكري.

والنص الروائي، مهما كان أحادي الرؤية، فــإن رؤى أخـرى لا بد أن تتـسلل إليـه، من خـلال الحـوادث المتبادلة بين الشخصيات المختلفة، أو من خــلال الرؤية الفكرية للكاتب، والتي قـد تتـعـارض مع رؤى بعض شخصياته.

وقــد لا يتكلم الروائي بصــوتـه، ولكنه يفوض (راويا) تخـيليا يتـوجه إلى قـارئ تخـيـيلي. وهـذا (الراوي الثاني) هو (الأنا الثانية للكاتب). وقد يكون شـخـصـيـة من شـخـصـيـات الرواية. ولكن المهم هو التمـيـيز بين الكاتب والراوي: (فالكاتب) هو خـالق الراوي، ولكنه لايظهر ظهورا مباشرا في النص، أمـا (الراوي) فـهو أسلوب صـياغة، وقناع يتسـتر وراءه الكاتب لتقديم أعماله. ولعل الناقد الفرنسي جان بويون أوضح من عالج (المنظور الروائي) عندمـا اخـتـزل (وجـهـات النظر) في ثلاث، وهي:

ا ـ **الـرؤيــة مــع**، وهــي رؤيــة الشخصية المركزية.

2 ـ **الرؤية من الخلف**، وذلك من خلال التذكر والتداعي، والراوي هنا ليس خلف شـخـصـيـاته، وإنما هو فوقهم، دائم الحضور.

3 ـ **الرؤية من الخـارج**، وذلك من خـلال الوصف، أو السلوك، كمـا هو ملحوظ.

ثم جـاء تودوروف فـاعـتـمـد هذا التـصنيف، وأضـاف إليـه، وجـعل تصنيفه ثلاثيا أيضا، وهو:

ا - الراوي > الشـخـصـيـة، حـيث يعـرف الراوي أكـثـر مما تعـرفـه الشخصية.

2 - الراوي = الشـخـصـيـة، حـيث يعرف الراوي ما تعرفه الشخصية.

3 - الراوي < الشـخـصـيـة، حـيث يعــرف الراوي أقل مما تعــرفــه الشخصية.

ثم جاء جـيرار جينيت فنقض كل هذه التـصـورات، وعـوضـهـا ببـديل اختباري مجرد هي (التبئير) وجعله ثلاثة أنواع، هي:

ا - التـبـئـيـر الداخلي، وهو ثابت، ومتحول، ومتعدد.

2 - التبئير الخارجي، وفيه لا يمكن معرفة دواخل الشخصية.

3 - اللاتبـئـيـر ونجـده في السـرد التقليدي.

***

3 ـ بنية المكان في النص الروائي:

على الرغم من أهمـية (المكان) في الرواية كنمـوذج دال على الحـيـاة، وكـخلفـيـة للأحداث، فـإنه لم يحظ بالاهـتـمــام اللازم من قـبل النقـد التقليدي. ولعل سبب الانصراف عن دراسـتـه انشـغـال النقـاد بالمضـامين

الفكرية والاجتماعية والسياسية للرواية. ولكن عوض مؤخرا بأبحاث جادة في النقد الغربي، باعتباره عنصرا فاعلا في الشخصية الروائية، فقد يدفع بها إلى الفعل. ومن المعروف أن المكان يؤثر في السكان كما أن السكان يؤثرون في المكان بعلاقة جدلية.

بيد أن وصف المكان لم يعد يقتصر على التصوير (الفوتوغرافي) كما كان يفعل الروائيون الواقعيون، وإنما انتقل الاهتمام بالمكان لدى الرواد (الرواية الجديدة) إلى الموقع الأول، حيث جعلوا المكان بطلا جديدا يحل محل الشخصية، أو إلى جانبها، كما نجد في روايات آلان روب غرييه، بوتور، وناتالي ساروت وغيرهم من فرسان الرواية الجديدة.

ولعل أول إشارة للمكان في الرواية العربية جاءت من الروائي غالب هلسا الذي بذل جهدا في تعريب كتاب (جماليات المكان) لغاستون باشلار. ثم عالج الباحثون والنقاد هذا الموضوع من بعده: فخصصت له سيزا قاسم فصلا من فصول كتابها النقدي (بناء الرواية) 1985، ودرسه حسن بحراوي كأحد عناصر ثلاثة تشكل بنية النص الروائي، في كتابه (بنية الشكل الروائي) 1990، وصنف الحمداني حميد الفضاء المكاني في كتابه (بنية النص السردي) في ثلاثة أنواع، هي:

1 - الفضاء كحيز جغرافي، ومكان تتحرك فيه الشخصيات.

2 - الفضاء كمنظور أو كرؤية، وهو الطريقة التي يستطيع الكاتب بوساطتها السيطرة على عمله الروائي، وعلى أبطاله الذي يحركهم.

3 - الفضاء كمكان تشغله الكتابة باعتبارها حروفا تحتل حيزا مكانيا من صفحة الورق.

***

4 - بنية الزمان في النص الروائي:

الزمان عنصر أساسي في السرد الروائي، وهو محوري تترتب عليه عناصر التشويق والاستمرار، كما أنه نسبي يختلف من شخصية إلى أخرى. ومع ذلك فإنه ليس للزمن وجود مستقل في الرواية، وإنما هو يتخللها كلها.

ومع أن دراسة الزمن في الأدب قد بدأت في العشرينيات من القرن العشرين مع الشكليين الروس، فإنها لم تأخذ بعين الاعتبار إلا في الستينيات، مع تبني المنهج البنيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية، من أهمها دراسة رولان بارت للسرد في تحليله البنيوي للحكاية، وبحث تودوروف في (مقولات الحكي الأدبي) 1966، ودراسة جيرار جينيت عن (الزمن في البحث عن الزمن المفقود لبروست) 1972... وإذا كان الزمن يعني الوقت الماضي في الرواية التقليدية، فإنه أصبح يعني مدة القراءة أو التلقي في الرواية الجديدة، ذلك أن تماهيا بين زمن القصة وزمن القص، فإذا كان زمن القصة المحكية عامين، فإن زمن القص يومان مثلا، وزمن القراءة

ســاعــتــان، وهكذا تبدو ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي، هي: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.

كما يمكن تصنيف الزمن في ثلاثة أنواع، هي:

1 ـ **الزمن الخارجي**، ويشمل: زمن القص، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.

2 ـ **الزمن الداخلي**، ويتمثل في زمن النص، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية.

3 ـ **الزمن التخييلي**، ويتعلق بزمن الشخصيات في الرواية، حيث يمكن تقسيمه إلى أزمنة ثلاثة هي: الماضي، والحاضر، والمستقبل.

أما أسلوب استخدام الزمن في الرواية فيمكن تصنيفه في نوعين: الإخبار القبلي، والإخبار البعدي. فالأول هو (الاستباق) أو تلخيص الأحداث المقبلة. وعلى الرغم من أن هذه التقنية تدمر التشويق في الرواية، فإنها كثيرا ما تُستخدم في القصص المروية بضمير المتكلم، والترجمة الذاتية، والمذكرات، والثاني هو (الاسترجاع) وهو عودة الراوي إلى الماضي لإلقاء الضوء على أحداثه. وهذا يعني مستوى ثانيا من القص، حيث يتوقف السرد الذي كان متواصلا، ليسترجع البطل ماضيه، ثم يعود إلى حاضره، وهي من التقنيات الحديثة في الرواية.

3 ـ التحليل البنيوي التكويني للرواية أو القراءة الخارجة للرواية.

نعرض هنا للمؤصلين لهذا الاتجاه في سوسيولوجيا الآداب، وللفضاءات الثقافية والاجتماعية لهذا المنهج النقدي.

1 ـ سوسيولوجيا الرواية:

يُعد المفكر والناقد الهنغاري جورج لوكاش (1885 ـ 1971) G.. LukAcS من أبرز المنظرين الاجتماعيين الذين أرسوا قواعد (سوسيولوجيا الرواية) فقد وضع القواعد المنهجية والشمولية، والنمطية، والتقدمية.. إلخ. وهو ينطلق في تعريفه للرواية، من تعريف هيغل لها بأنها (ملحمة بورجوازية)، وهي عنده ـ انعكاس للواقع الاقتصادي والسياسي للمجتمع.

ثم جاء ميخائيل باختين (1895 ـ 1975) M.Bakhtime فأغنى (نظرية الرواية) بتفسير جديد يتمثل في فهم للنتاج الروائي يختلف عن فهم الماركسي (الأرثوذوكسي)، فشجب (نظرية الانعكاس) المباشر التي تربط العلة بالمعلول بشكل آلي، وتجعل من الأدب تعبيرا اجتماعيا بحتا تنعدم فيه خصوصية الأدب، وفضح علم الاجتماع الأدبي المبتذل الذي ركز على خصوصية الأدب وقرادته. كما خالف الشكليين الروس الذين اهتموا بـ (الشكل) الأدبي، واعتبروا (المضمون) محايدا. ففصلوا ـ بذلك ـ شكل الأدب عن مضمونه، ووقعوا في فخ المثالية، في حين رأى باختين أن الإيديولوجيا في الفن هي نظام دلالي، وتعبير اجتماعي مرتبط بما هو خارج الوعي الفردي، وأن الوعي الذاتي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال الوعي الجماعي.

وقد درس باختين أعمال رابليه ودستوييفسكي، واستخلص منها شكلين من أشكال الرواية هما (الشكل

الكرنفالي) الذي يعتمد على الثقافة الشعبية التي تعطي الضحك أهمية كبرى، في حين تعده الثقافة الرسمية مبتذلا، و(شكل الرواية متعددة الأصوات) الذي يعتمد الحوار بين الكاتب وشخوصه، فالنص الروائي ذو طبيعة حوارية تتصارع فيه الأصوات الإيديولوجية، وليس ثمة غلبة لإيديولوجية على أخرى، وركز على تجاوز القطيعة بين (الشكلية) المجردة والنزعة (الإيديولوجية) التي لا تقل عنها تجريدا.

أما الباحث الذي أرسى دعائم (المنهج البنيوي التكويني) فهو لوسيان غولدمان (1913 - 1970) الذي اعتمد مقولات أستاذه لوكاش، وطورها، فشغل النقد الأوروبي، كمافعل رولان بارت في النقد العالمي.

وكتاب غولدمان (الإله الخفي: دراسة في الرؤيا المأساوية لخواطر باسكال ومسرح راسين) 1956 نال به درجة الدكتوراه في الآداب، كما جلب له الشهرة الواسعة، وأثار كثيرا من الجدل والضجيج. وقد درس فيه غولدمان (الرؤيا المأساوية) في خواطر باسكال ومسرح راسين من خلال (البنيات) التصورية للنصوص المدروسة، واستخلاص (الكليات) العقلية والاجتماعية التي جعلت الواقعي ممكنا، في علاقة تبادلية بين الإبداع الفردي والحياة الاجتماعية. وقد توصل إلى أن (خواطر) باسكال ومآسي راسين ليستا سوى تعبير عن الوضعية المأساوية التي عاشتها نبالة مثقفة موزعة بين أصولها وارتباطها البرجوازية. وهي تعبير يتجلى في رفض العالم لدى (الجانسينية)(4).

ورفض العالم من قبل الجماعة (الجانسينية) موجود أيضا لدى (نبلاء الرداء) الذي خيب العالم آمالهم، فرأوا في انهيارهم للعالم كله، مما أضطرهم إلى تبني موقف جانسيني تجلى في الانسحاب من العالم.

وقد اهتم غولدمان بدراسة (بنية) النص الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسد بها النص بنية الفكر (أو رؤية العالم) عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها الكاتب. والكاتب العظيم - عنده - هو المتميز الذي ينقل - فنيا - رؤية العالم عند المجموعة أو الطبقة التي ينتمي إليها، ويصوغها بطريقة واضحة وإن لم تكن واعية. ولذلك يطلق غولدمان على منهجه النقدي هذا اسم (البنيوية التكوينية أوالتوليدية): بنيوية لأن اهتمامه ببنية المقولات التي تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها. وتوليدية لأنه يركز على الكيفية التي تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي، أي أنه يركز على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولدها.

وقد تركزت المفاهيم الأساسية لسوسيولوجيا الآداب عند غولدمان على مفهوم (البنية الدالة)، ومفهوم (رؤية العالم)، و(الرؤيا المأساوية)، و(الوعي والواقع الاجتماعي)، و(الوعي الممكن) وهي الأسس التي اعتمد عليها في تطبيق منهجه النقدي.

***

2 ـ الفضاء الثقافي:

الأدب موقف. وهذا الموقف هو (إيديولوجيا) الكاتب التي تؤثر في (رؤيته) وتفسيره للعلاقات بين الناس. هكذا تقتحم (الإيديولوجيا) النص الأدبي، باعتبارها مكونا أدبيا. وإذا كان الكاتب يأخذ عن مجتمعه المكونات الثقافية، والأدبية، والفنية... إلخ. فإنه يأخذ ـ ضمنا ـ إيديولوجيا هذا المجتمع، ليدخلها في نصه.

ومع أن الذات المبدعة لها هامش غير قليل من الإبداع الفردي، فإن المجتمع له الدور الأكبر في عملية الإبداع الفني. إن صوت الكاتب (أو إيديولوجيته) موجود ضمن الأصوات المتعددة المتعارضة في الرواية، غير أن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة، بحيث يتعذر تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب، ولن ينتبه القارئ إلى الصوت الإيديولوجي للكاتب إلا بعد أن يكون قد أنهى قراءة الرواية(5).

وتؤلف هذه الإيديولوجيا مع المكونات الثقافية، ورؤية المجتمع (النص الغائب) الذي هو نسيج من المستويات الفنية، والعلاقات اللغوية والداخلية التي تتحكم في بنيته، ومن هنا فإنه يمكن اعتبار النص شبكة تلتقي فيها نصوص غائبة متعددة: قديمة وحديثة ومعاصرة، وعربية وأجنبية، وثقافية وفنية واجتماعية وتاريخية... وذلك حسب المكونات الثقافية للكاتب، والتي هي (ذاكرته المفقودة) التي ينهل منها (وعيه) و(رؤيته). ومن هنا صدق قول جوليا كريستيفا: (إن كل نص إنما هو امتصاص أو تحويل لنصوص عديدة).

***

3 ـ الفضاء الاجتماعي:

الفن وثيق الصلة بمجتمعه الذي ولد فيه، ليس لأنه نوع من النشاط الاجتماعي فحسب، وإنما لأنه يعكس طبيعة العلاقات السائدة في المجتمع أيضا. وهكذا يعد العمل الأدبي تعبيرا عن فئة أو طبقة اجتماعية في مجتمع محددا تاريخيا. وهو يتضمن (رؤية) موحدة إلى العالم تنظمه.

وإذا كان ظهور الرواية في المجتمع الأوروبي قد ارتبط بسيادة الطبقة البورجوازية، باعتبار الرواية (ملحمة بورجوازية)، فإن الظهور المتأخر للبورجوازية العربية قد أخر ظهور الرواية نسبيا، على الرغم من أن هذه البورجوازيات العربية متنافرة الأصول، لأنها بقايا طبقات منهارة، وشرائح من طبقات (صاعدة) بحيث لا يشكل هذا الخليط (طبقة) صافية تؤدي مهامها التاريخية في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والوطنية والقومية، كما فعلت البورجوازية الأوروبية في تصنيع مجتمعاتها وتقدمها. وقد عكس النص الروائي العربي هذا الخليط الهجين في المجتمع، وهذه الرؤيات المتنافرة والمتناقضة والقاصرة بنسب متفاوتة.

***

وهكذا ينطلق (المنهج البنيوي التكويني) من الفرضية التي تقول إن كل سلوك إنساني إنما هو محاولة لإعطاء جواب دلالي على موقف

ينزع إلى إيجاد (توازن) بين الأديب والعالم. ومن هنا اهتمام هذا المنهج بدراسة الأثر الأدبي كبنية أولى، ثم دمجه في بنيات أوسع (ثقافية واجتماعية، وتاريخية) لوضعه في سياقه العام، وتبيان أثر هذا السياق وتفاعله مع النص الأدبي. وهذا المنهج يطمح إلى تحليل النص، باعتباره بنية دلالية، معتمدا الخطوات البنيوية، لكنه لا يتوقف عند اعتبار النص (بنية مغلقة) بل يراه (بنية مفتوحة) على الحقول الدلالية، والثقافية، والاجتماعية والتاريخية.. إلخ. ومن هنا نزوعه إلى تجاوز الدراسات السوسيولوجية التي تقف عند حدود المؤثرات، إلى التفاعل النصي، والتناص. ذلك إن اختيار المناهج الشكلية والشكلانية كاختيار وحيد لقراءة النص، لا يقل خطورة عن تبني المناهج السائدة الاجتماعية والنفسية والتاريخية. ومن هنا جاءت محاولة (المنهج البنيوي التكويني) مقارنة تربط بين داخل النص وخارجه، مستفيدة من المناهج النقدية الجديدة، ومتجاوزة إياها إلى تفسير البنيات الخارجية في المجتمع، ذلك أن اختراق البنيات الثقافية والاجتماعية لفضاء النص يعني وضعه في سياقه التاريخي، وربطه بالبنيات الاجتماعية التي أسهمت في إبداعه. وبذلك يتم تجاوز النزعة الذرية في تحليل النص الأدبي، ما دام النص نتاج ظروف اجتماعية خارجة عن إرادة المبدع، وما دامت هنالك علاقة بين الفكر والواقع. وبهذا ينفتح النص على مستويات أعلى من الوعي والإدراك، ويتحول إلى (رؤية) للعالم. ومن هنا اعتبار المبدع واضعا للصياغة الفنية للوعي الجماعي، واعتبار النتاج الإبداعي ليس فقط من صنع مبدعه وحده، ولكنه موجود أيضا في فكر الجماعة التي يعيش المبدع بين أحضانها.

إن الاتجاهات البنيوية الشكلية قد وصلت إلى الباب المسدود، حين اكتفت بتحليل (بنيات) النص الأدبي، وأنساقه، وعلاقاته، ونظامه، فعزلت بذلك النص عن ظروفه وواقعه. فجاءت (البنيوية التكوينية) لتخترق البنيات الثقافية والاجتماعية، وتفتح النص على آفاق كانت مسدودة.

وأولى خطوات هذا المنهج هي البدء بقراءة ألسنية تفكك (بنيات) النص إلى (وحداتها) الصغرى الدالة، ثم اكتشاف (البنية السطحية) والاكتفاء بوصفها، وهي الخطوة التي يقف عندها النقد البنيوي الشكلي.

والخطوة التالية في المنهج البنيوي التكويني هي دمج هذه البنيات الجزئية للوحدات الدالة في وحدة أكبر، وبهذا ينتقل الباحث من (النص المماثل) إلى (النص الغائب)، ومن مرحلة الوصف إلى مرحلة التفسير، للقيام بقراءة خارجية للمتن الروائي، تفسر بنياته الثقافية والاجتماعية والتاريخية ولأن مقارنة البنية الواحدة من هذه البنيات الثلاثة غير قادرة على تفسير النص، فإنه لا بد من معالجتها جميعا، من أجل دمج الداخل بالخارج في وحدة فنية لا ينفصم فيها الدليل عن الدلالة. وبهذا يشترك المبدعان: المجتمع والكاتب في الإبداع الفني.

هوامش

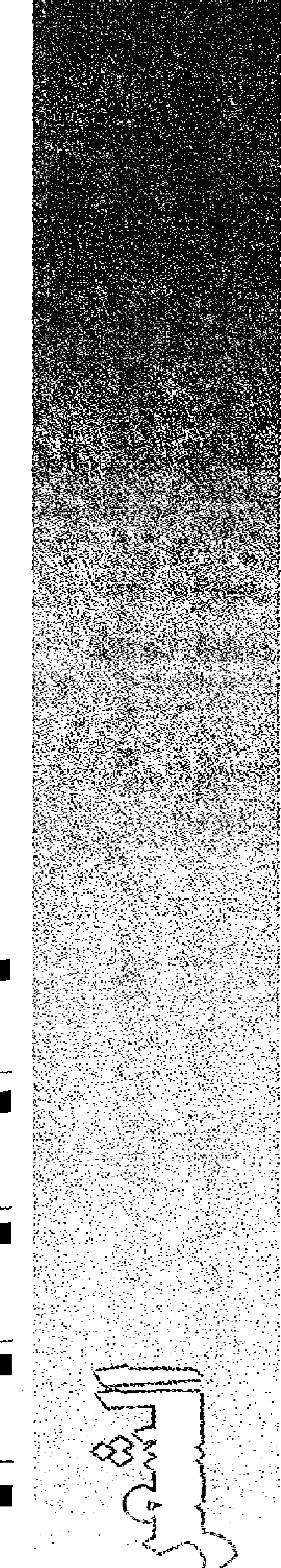
1 - نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس - تر: إبراهيم الخطيب - مؤسسة الأبحاث - بيروت 1982 ص 180.

2 - الفهلوي بطل العصر في الرواية الحديثة - محمد عزام - دار الأهالي - دمشق 1993.

3 - البطل الإشكالي في الرواية العربية - محمد عزام - دار الأهالي - دمشق 1992.

4 - الجانسينية: مذهب ديني مسيحي يقوم على فكر اللاهوتي جانسينيوس (1585 - 1638) الذي سعى إلى إحياء مذهب القديس أوغطسين حول القدر والعفو الإلهي.

5 - لحمداني حميد - النقد الروائي والإيديولوجيا - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت - 1990 ص 36.





■ تبارك دمعك لا تسأليني

د. سعيد شوارب

■ امرأة

د. علي سليمان

■ هي التي

فاطمة التيتون

■ لصوص الوقت.. نصوص الأزمنة

حنيف يوسف

■ قصائد من بلاغا ديمتروفا

ترجمة د. عدنان حافظ جابر

تبارك دمعكِ.. لا تسأليني!!

● د/سعيد شوارب

أيُّ هذا الصباح المدوِّي على صهوةِ الوقتِ
يساقطُ الهولُ من برقهِ وردةً كالدِّهانِ،
ومسنونةً كالزَّمانِ
ومجنونةً كالشررْ!!
جِنةٌ دمدمتْ تلك؟
أم فتيةٌ قذفتْ وجهَ هذا الزمان القبيح
فسبَّح في راحتيها الحجرْ!!
منذ هزتْ أناملهُ تلك، جذع الحقيقةِ
قامت لها أحرفٌ كبروقِ الأسنة
ما هدأت منذ سالتْ دموع المآذنِ في القدسِ
والموتُ ملءُ عروق الزَّهَرْ!!
يا لهذي العجوزِ..
تبارك حزنُك، هذا الكظيمُ
سلامٌ لعينيكِ تنتظرانِ قميصَ البشارةِ،
هذا الطَّعام لمَنْ؟
ليت أنك تدرين مثليَ، ما لا يقولُ الكلامُ، وما لا يقولُ الحمامُ، وما لا يقول الشجر!!
لم يعدْ وجههُ منذ قبَّل عينيك ثم مضى كالشهاب،
سوى لغة تتحدرُ كالنهرْ
تطلعُ كالفجر سِراً نبياً
وتمضي لغاياتها، كالقدرْ!!
أيُّ هذي العجوزُ.. تبارك دمعك.. لا تسأليني،
وهل يستوي اليقرأون الفناجينَ في لجة الهولِ، كي يعرفُوا
هلْ من الحزم والغضبةِ المضرية
أن يوسعوا المعتدين عتاباً..
أم الصمت أحزم، كي لا يثيروا الضجر!!؟
تبارك دمعك لا تسأليني
وهل خبرٌ بعد هذي الأكف النَّبيَّة؟ تنفخُ في الطين ينهض طيراً نبياً،
وتهفو إلى ملكوت السموات،
قمصانُها من زهور الدماء التي عرفت كِلمة السرِّ
فاتخذتها جوازَ السفرْ!!؟



● د. علي سليمان

هذه امرأة

ثوبها شفق

وجدائلها، غيمة

ويداها، فضاء

هذه امرأة

ترتدي الصبح، حينا

وحين تملُّ

تبدله بالمساء

هذه امرأة تأمر الغيم

أن يتسابق نحو بساتينها

فيجري إليها

تأمر النهر، أن يرتدي

لون شهوتها، فيلبسُها

تأمر الدفء، أن يغادر

جسم الربيع

فيسكنُ جسم الشتاء

هذه امرأة، توقظ الطرقات، بضحكتها

وتثير البحار

تجر الينابيع، خلف جدائلها

وتغوي الحقول

السواقي تلاحقها

والحقول، تهرول من خلفها

تذوب إذا لامس الفجرُ

أثوابها

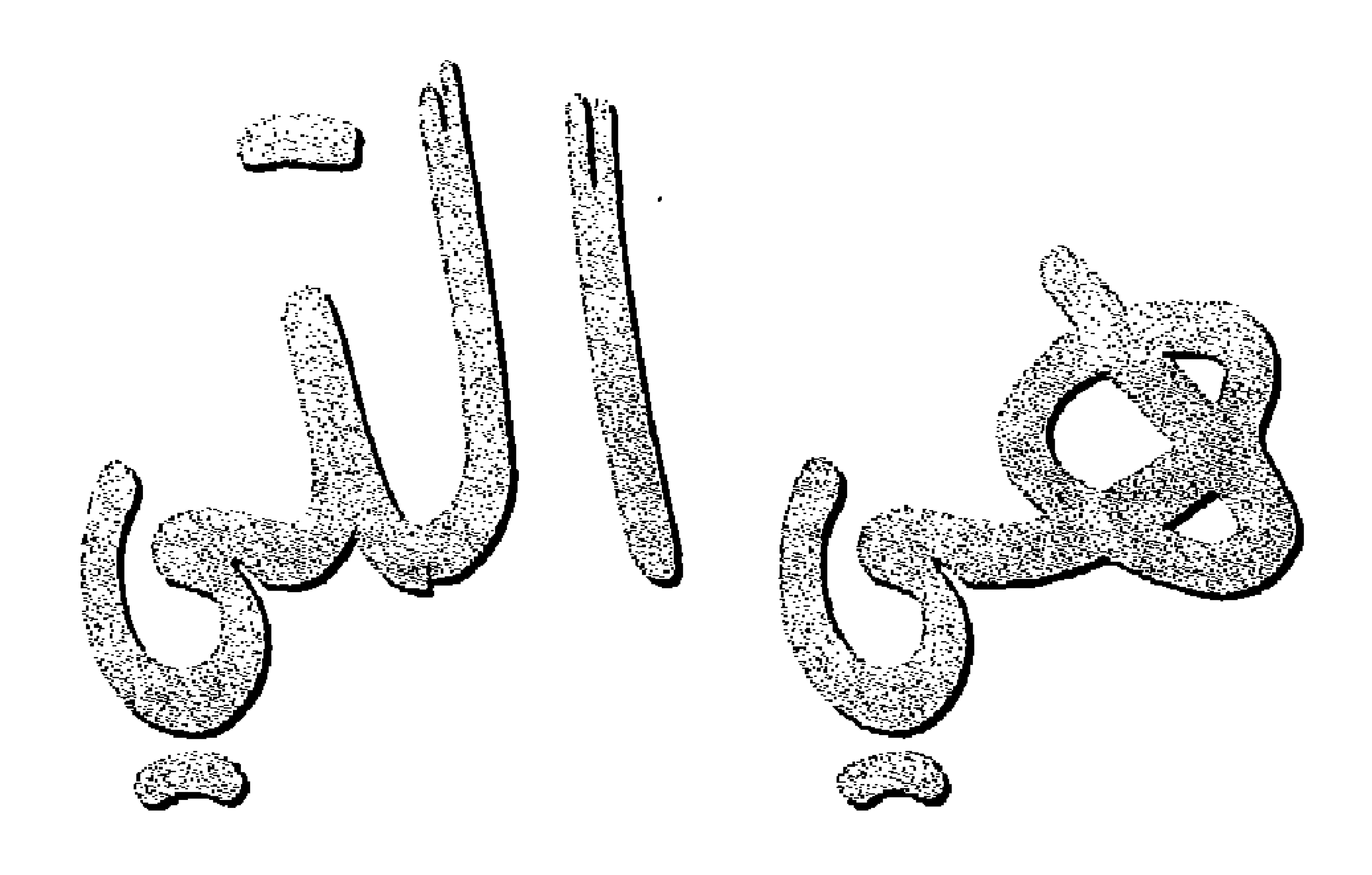
تنسج من زرقة الموج

أشواقها

ومن عبث الغيب

أهواءها

إنها امرأة ترتدي المستحيل!



هي التي

● فاطمة التيتون

البحرين

كأن لا أسف،
كأن الخسوفَ يؤجلُ شيئاً،
والعسلُ المكنونُ لا يكون.
وكأننا في دار لا ظلَّ لها لا أهل لا أطيار،
والجمع لا يهفو للتغريد
وكما ظلَّ البابُ ساكتاً والسقفُ منكسراً تظلُّ الوجوهُ في الأرق.

* * *

هي التي أعطتْ العلقم، وكأنها أرادت لعُشاقها الاحتضار،
وأشركتْ الليلَ في الأثواب، أهدت الحُفر، خاطبت التنور
في ظُلمة النار في الخبز المسموم. لأنها تريد الاعتصام بالقتل
تريد الزوال للقمر للأمطار أرادت اللعنات. لأنها تغزل الوقت
في سلسلة الأكفان في أرحامها تلدُ الثعابين. تهوى دماً
دمعاً دماراً دائماً في صرخات الضلوع.
إنها في القلق، في دائرة الزلزال في الدار تلعق خبزاً عتيقاً
مقيتاً، تتيمن بالظلام، لها خلف الأذنين عاجٌ، لها عرجٌ
وجماجم تحمل الحدقات، لها في الدار أسرَّةٌ لتضاجع
جثتها في النهار.
والبحرُ يعرف أوقاتها مواسمَها الأوليّة وأحجارها، ويزعنفُ.

أيامها، يسرقها، يمقتها يَهِبُ موج الصمم، يهب الريح.
والسُّلَ والمشنقة. لها السفنُ اليابسةُ والبَحَّارُ الأعمى وجفافُ المرجان،
وحين يأتي الطريق لا تقفُ لا تتنزه في حدائق الصيف،
تتصلبُ في هياكل النخل، وتلعن القارعة.

* * *

والصبي الوسيم إلى أين؟ يداعبُ أوراقه والقلم.
ووعدُ الغيوم لا يتكون في الماء لا يتبخر في الطقس،
ولا تتراكم الأنجم.
إن الصبِا في زرقة عينيه في أرنبة الصمت في شوق الهُدب
في زقزقة القلب. إن الصبي المكنون...
إن الفراشات إلى أين؟ إن الزرائف تشتهي.
والحقلُ في مُرٍّ والضرع من علقم، والطعنة في القلب،
وإلى أين؟ إنها في الوباء في جثثٍ محلقةٍ تتأرجحُ في الطاعة في الطمي في الطوفان.
مَنْ يقرعُ الباب؟

لصوص الوقت نصوص الأزمنة

• حنيف يوسف /هولندا

أبعدوا سمومكم عن الغيوم، كي لا يأتي المطر حامضيا
ولا أسود،
أبعدوا جيوشكم عن القرى، كي لا ينسى القرويون أغانيهم
الجميلة، وكي لا تفسدوا مجالس الأنس والحكايات
أبعدوا سمومكم عن الخيول، كي تطلق صهيلها على مداه،
وترقص فرحةً كما تشاء،
أو ترسم سنابكها ما شاءت من لوحات عجزت عنها مخيلة التعبيريين
وتطلق أعنتها في الريح، أو تسير دونما أعنّة تُذكر
أبعدوا سمومكم عن المنافي، كي نرتادها دون خوف
ونزاول طقوسنا فيها بأمان.
أبعدوا سمومكم عن مخيلتي، كي أتقدم بشجاعة أكثر نحو
زراعة الأشجار المثمرة والزهور على أنواعها،
وأمارس الفرح كمهنة ممتعة،
أبعدوا سمومكم عن الطرقات، كي نجلس على قارعتها حينما نشاء،
وعن الطيور، كي تشكل أسرابا على الارتفاعات التي
تحلو لها،
وعن الماء، كي نستحم به بحرية،
أبعدوا سمومكم عن المعاني والمفردات،
وعن «إخوان الصفا وخلان الوفا».
أبعدوا سمومكم عن أطراف البحار،
عن المحيطات الكبيرة منها والصغيرة كي نرتاد شطآنها
أبعدوا سمومكم عن الجراح كي تندمل دونما خطر،
أبعدوا سمومكم عن حشائش الحقول، وعن الغابات العذراء
وغير العذراء،
أبعدوا سمومكم عني،
كي أرد لكم الصفعة.

قصائد للشاعرة البلغارية

بلاغا ديمتروفا

ترجمة وتقديم: د. عدنان حافظ جابر

الشاعرة البلغارية بلاغا ديمتروفا من مواليد عام 1922. إنها من الأصوات البارزة في الشعر البلغاري، تتميز أشعارها بالعذوبة والعمق والصور الفنية المعبرة والتوغل في أعماق روح الإنسان واستكناه مشاعره وانفعالاته وأحلامه، وهذا ما يتجلى على وجه الخصوص في قصائدها التي تتناول فيها المرأة في كينونتها وعواطفها.

حازت بلاغا ديمتروفا على جوائز أدبية وثقافية رفيعة. بعد عام 1990 اعتبرت من شخصيات المعارضة البلغارية اللامعة، وعندما تولى رمز المعارضة جوليو جيلف، وهو دكتور في الفلسفة، منصب رئاسة الجمهورية، غدت بلاغا ديمتروفا نائبة للرئيس.

القصائد الثلاث التي نترجمها هنا اخترناها من الكتاب البلغاري «الشعر البلغاري المعاصر» الصادر عن دار «سلوفو» في مدينة «فيليكو ترنوفو» عام 1994.

١ - أن تكوني امرأة

أن تكوني امرأة ـ هذا هو الألم
عندما تصبحين فتاة تتألمين
عندما تصبحين عاشقة تتألمين
عندما تصبحين أما تتألمين
ولكن أكثر ألم لا يطاق على وجه الأرض
أن تكوني امرأة لم تعرف كل هذه الآلام
ألما... ألما...

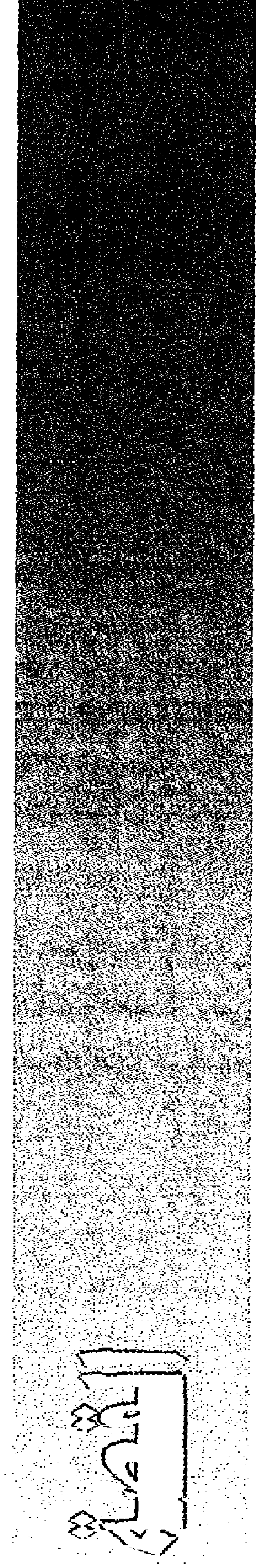
٢ - دون حب

من اليوم فصاعدا سأحيا دون حب
متحررة من الهاتف والأحداث
لن أتألم، ولن أشتاق
سأصبح ريحا مغلولة وجدولا متجمدا
لن أكون صفراء الوجه بعد ليلة بلا نوم
لن يشتعل وجهي
لن أغور في باطن الأرض من الغَمٍّ
ولن أطير إلى السماء
لن أكون سيئة
لن أكون إيماءة
أو أبدو مثل أفقٍ لا نهائي
لن يغمرني الظلام
ولن ينفتح لي الفضاء بكامله
لن أنتظر في المساء مسحوقة
ولن يطلع عليّ الفجر
لن أتيبّسَ من كلمة
ولن أحترقَ فوقَ الجمر
لن أبكي على كتف قاسٍ
ولن أضحك من القلب
لن أموت من نظرة
لكن، في الحقيقة، لن أكون حينها على قيد الحياة

٣ - المرّةُ الأولى

بقدر ما يغدو ليس ممكناً
أن أجرّب معجزة «المرة الأولى»
بقدر ما أحدس بثقة:
ألا يمكن أن يهبط عليّ شيء ما؟

لا.. لا أومن بأن ثمة شيئاً يفاجئني
كل شيء يتكرر، أحفظه عن ظهر قلب
لا توجد زاوية بلا ذكريات
ولا يوجد درب بلا أسف
كل جواب قد أعطي دون سؤال
لهذا، أتعلق كما أصابع الغريق
براحة طفلٍ كيما تقودني
في طريق قد تم عبوره منذ زمن بعيد
من الخنافس ومن أسرار العشب
هناك، في كل خطوةٍ تتربص بنا مفاجأة
العالَم كلُّه يتوالد في قطرة ندى
أسئلة كثيرة دون جواب
هناك أكتشفُ معجزة «المرة الأولى»



■ الحبر السري

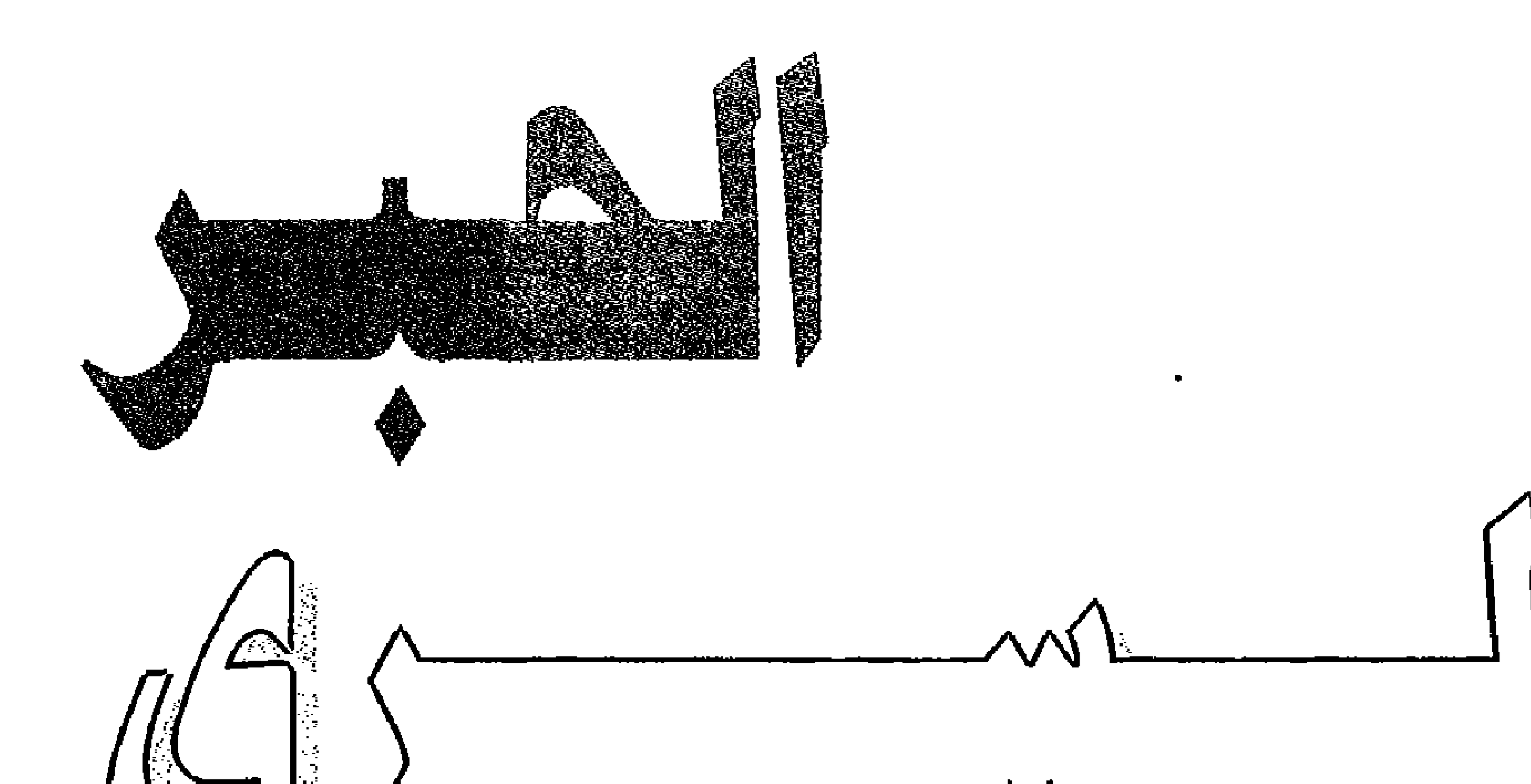
هيفاء السنعوسي

■ عنوان قديم

باسمة العنزي

■ المشربية

شهلا العجيلي



● بقلم: هيفاء السنعوسي/ الكويت

انطلقت صفارة الإنذار تنبيء عن حالة غير عادية. الكل بدأ يلتمس الأعذار. البعض متهم لا محالة فالجرم قد رسم علامات واضحة على جباههم، أما البعض الآخر وهم ندرة فهم ممن تشفع لهم قيمهم ومثلهم التي تعلقوا بحبالها دهرا.

حالة التخبط والفوضى تعم الدائرة الحكومية حيث اختلطت الأصوات، وارتفعت النداءات التي تطبل فور حدوث الكوارث.

البعض قد يناضل من أجل أن يرفع الراية، ولكن تهب أحيانا عواصف قوية تنطلق بعنف عارم لا يُقاوم... يبدو أن الكل قد حاول المقاومة، ولكن كل بطريقته الخاصة، الخاصة جدا.

التحفت أروقة الدائرة الحكومية ببوسترات بيضاء كبيرة تحمل تشوهات كلامية غير مقروءة، كُتبت ليلا خلسة. الكلُّ استغرب الكتابة التي ارتسمت على البوسترات بطريقة غريبة لا تسمح بقراءتها.

يتساءل موظفو الدائرة عن طبيعة الفتنة التي اشتعلت. البعض متشائم والآخر متفائل. وهناك من يحاول التلصص من بعيد علّه يسرق معلومة يُفيد منها. وهناك من لا يعنيه الأمر لأنه يعيش حلما آخر يبعده عن هذه الزوبعة.

البعض يردد:
- نحن في عصر المصالح، ولا حاجة لترديد نداءات أكلها الدهر، ودفنها في قبور الأجداد. تتعالى بعض الأصوات الأخرى:
- نعم نحن أبناء اليوم.
صوت من بعيد بضعف:
- ولكن! لا ينبغي...
تردد الأصوات بقوة:
- ولكن ماذا؟ نحن لا نريد أن يخترق صفوفنا أحد. نحن الولاة، وغيرنا فلا.
يتلاشى الصوت الآتي من بعيد، ويختفي جاراً ضعفه.
تتردد أصداء هذه الهتافات البالونية بشكل يزعج من يعيش الحلم الآخر.
تتعالى الأصوات القوية مرة أخرى مرددة:
- من يستطيع أن يقرأ هذه البوسترات؟
يتقدم شخص عابس له نظره حادة، يحاول أن يزيح الأجساد المتكومة حول أحد البوسترات مستخدما يديه بصلف:
- شغف غريب لا حاجة لمعرفة ما كُتب. المهم أننا الأقوى، وحتما سننتصر.
تتعالى الأصوات المتزاحمة التي بدأت تشعر بالوهن بمرور هذا الرجل العابس:
- ولكن؟
يرد بكبرياء، وقسمات وجهه تحمل ذلك العبوس الغريب:
- ولكن ماذا؟ أنا الوالي، وغيري يأتمر بما أقول. لا خوف عليكم، فالخطة محكمة. لن يخترق صفوفنا أحد.
ترتفع الأصوات بارتعاش خفي:
- نعم لن يخترق صفوفنا أحد.
ينظر أحدهم إلى زميله:
- هل كلمته المسؤولة في شأن ترقيتي؟ هذ فرصتي الآن.
- انتظر. المسألة تحتاج إلى وقت للمعالجة.
تنطلق الابتسامات المصطنعة على وجوه الجميع حينما مرّ الرجل العابس بين صفوفهم. يتوجه الرجل العابس إلى حجرته الكبيرة. يغوص في كرسيه الفخم، يدور حول نفسه، ثم يستقر نظره في النافذة التي تظهر هذه الفوضى العارمة التي بدأت تنتقل إلى بعض المارة من خارج الدائرة الحكومية.
يحدث نفسه:
- ترى هل هي من فعل ذلك أم أنهم الأعداء الذين يودون النيل مني؟ ولكن؟
طرقات على الباب تقتحم فكره. يدخل رجل ضئيل ذو صوت خافت مرتعش:
- سيدي. أظن بأنك تود أن تعرف أن هناك منشورا يسيء إليك.
تنطلق شرارة الغضب من عينيه الجاحظتين. يقف منتصبا، نافخا صدره.

يضرب بيديه المنتفختين بقوة على المكتب:
- جبناء. الكتابة في الخفاء نوع من الجبن. لا يهمني ما يقولون. المهم أن مولانا السلطان لن يتخذ إجراء ضدي، فهو يثق بي. لطالما حاولوا النيل مني، لكنني دائما أنجو من محاولاتهم. الصوت يزداد رعشة:
- و... ولكن ماذا سنفعل إذا سألنا مولانا السلطان عن...
يقاطعه بغضب:
- أنت حقير. ألا تعرف أنهم أعداء. والأعداء يتربصون بخصومهم دائما.
يزفر بقوة، ويلتفت بخبث مخاطبا الرجل الضئيل:
- ما أخبارها؟ هل لها أية نشاطات ضدي؟
- لا أظن يا سيدي. فالمسئولة تراقبها جيدا، وقد جندت حلفاءنا لمراقبة الوضع أيضا تحسبا لأي طارىء. كما أنك تعرفها يا سيدي فهي عدوة محبوبة إذ أنها لا تفعل شيئا في الخفاء. فهي تجاهر بما تريد أن تفعل.
يزفر مرة أخرى، وبصوت خافت غير مسموع: «هي من أخشاه»
- كثّفوا المراقبة على أعدائي، وحاولوا معرفة مروّجي الاشاعات. انصرف الآن.
صوت المذياع يقترب من أذنيه، فتعلو نبرة المذيع المتحمس لقراءة الخبر:
«ترتفع أصوات المعارضين التي تطالب بإزالة... وسط مخاوف حلفائه الذين يخشون من السقوط في الوحل. هذا وقد...
يضغط بأصبعه الممتليء زر المذياع، معلنا الحرب مرة أخرى، مرددا في نفسه:
«لن ينالوا مني. لن ينالوا مني. ليتها كانت من حلفائنا. فهي حتما ستعرف سرّ الطلاسم المكتوبة على البوسترات».
تدخل السكرتيرة التي غطت وجهها بأصباغ لا حصر لها:
- سيدي. لقد حان الآن موعد الاجتماع والكل بانتظارك. كما أن عملية إزالة البوسترات قد تمت بسلام.
ينظر اليها بخبثه المعتاد، وبابتسامته الصفراء:
- هل تكتمت على موضوع الاجتماع؟ وهل تأكدت من تكثيف عملية المراقبة؟
تجيب وهي تتمايل، وترسم على وجهها ضحكة رياء معتادة:
- بالطبع. كل في موقعه، فلدينا حالة استنفار شديدة.
استعد لمغادرة مكتبه. نظر إلى وجهه في المرآة وتأكد من أن العبوس قد وصل حدّ الذروة. تذكر قبل أن يفتح باب المكتب أنه لم ينفخ صدره. فحاول أن يفعل علّه يضاهي انتفاخ كرشه الذي تدلّى، والذي لا يجد وسيلة للخلاص منه.
يدخل قاعة الاجتماعات، ينظر إليهم بكبرياء وصلف. يتنحنح بصوت عال.
يتسابق الكل في تقديم مراسيم الطاعة والولاء. تتقدمهم المسؤولة بنشاط ملحوظ فتقبل يده اليسرى، وتبتسم ابتسامة الخوف الممزوجة بالخبث:
- صباح الخير سيدي. لقد لاحظت اليوم أن السيد....

يقاطعها معبرا عن ضيقه من ثرثرتها:

- جئنا اليوم من أجل موضوع البوسترات المعلقة في الأروقة والتي كُتبت عليها طلاسم لم نستطع التعرف على هويتها.

يحمر وجهها فتتضاءل مندسة بين الحضور. تنظر اليهم فتمتص منهم نظرات السخرية، تلتفت إلى كرسي صغير لكنه عميق. تقذف جسدها ملتزمة الصمت.

يبدأ الاجتماع بصرخة مجلجلة تهزّهم من الأعماق:

- من منكم يعرف فكّ هذه الطلاسم؟

الصمت يطبق على المكان.

صوته يعلو، وتزداد ملامح العبوس:

- أغبياء. أنتم حلفاء أغبياء. نعم أنتم أغبياء، ولا يمكن الاعتماد عليكم.

تخرج المسؤولة من كرسيها العميق، تحاول أن تستجمع قواها، تنظر إلى اليمين وإلى الشمال، تتحدث بصوت مرتعش مهزوز:

- سيدي. لدى اقتراح، أظن بأنه سيساعدنا للوصول إلى فك تلك الطلاسم.

ينظر إليها باستخفاف ماطا شفته إلى أعلى مستخفا بها:

- وما هي؟

تواصل بخوف وتردد:

- نعلن عن جائزة ثمينة تمنح لمن يستطيع فك هذه الطلاسم، وجائز أخرى لمن يتعرف على الفاعل.

يقاطعها بعنف:

- اقتراح غبي. وهل سنعلن لأعدائنا تأثرنا بالحدث. أنا أحب معالجة الأمور بالخفاء. سياستي كما تعرفون السرية التامة. ومبدئي الابتسامة في وجه عدوى، وطعنه في الخلف ثم مواساته في جرحه. هذا هو سر نجاحي، واستمراري في المنصب.

طرقات على الباب، يلتفت الكل بحذر. تدخل السكرتيرة الملطخة بالأصباغ، تندس بين الحضور، تنحني، وتقترب من أذنه اليسرى:

- سيدى. جاءنا للتو خبر من حلفائنا في بلاط مولانا السلطان بأنه تم اصدار قرار بمصادرة البوسترات والتكتم على الأمر.

السعادة ترتسم على ملامحه، ولكنه يحاول أن يستبدلها بملامح العبوس. يأخذ نفسا عميقا، ويسند ظهره على الكرسي الفاخر، متأملا الحضور بنظرات فوقية. يرفع نبرة صوته قائلا:

- انتهى الاجتماع، فقد تم اتخاذ اللازم.

يقف بغرور، متجاهلا نظرات الاستغراب المرتسمة على وجوههم. يحمل حقيبته وينصرف.

الكويت في مارس 2000

هيفاء السنعوسي

- دكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة جلاسكو بالمملكة المتحدة.
- عضو هيئة تدريس بكلية الآداب / جامعة الكويت.
- نشرت المؤلفات التالية:

1 - القصة الكويتية شكلا ومضمونا
2 - شعر خليفة الوقيان بين الموقف الفكري والبناء الفني.
3 - مقتطعات من الشعر الكويتي
4 - عقلك... جسدك يستغيثان من أجل راحة.
5 - The Echo of Kuwait Creatinity
6 - Women in a Swirt-Short story Collection
7 - الآنسة رزان وطبيب الأسنان - قصص للأطفال.



● باسمة العنزي/ الكويت

حين وصلت إلى نهاية الطابور عند حاجز الجوازات في المطار أدركت أنها بخطوتها المرتبكة اقتربت من عالم تظلله الأشجار اليابسة وتملاه الشواهد، عالم الإخفاق والاستسلام، الكبرياء والملل، بحقيبة سفر تتكدس فيها الأشياء المستهلكة وشعور بانقباض في الصدر. تقترب أكثر متسائلة:

ـ (ما الفرق حين لا أجدك؟).

وصلت إلى المدينة صباحا كالابنة الضالة دون أن يستقبلها أحد، حتى سائق سيارة الأجرة التي أقلتها من المطار لم يكلف نفسه عناء ترديد عبارات الترحيب المجانية، الجملة الوحيدة التي نطق بها بعد اكتشافه نفاد الماء من الزجاجة قربه كانت:

ـ (الحر شديد والماء شحيح).

ـ (كيف يشح الماء في بلد تحلي مياه الخليج؟).

همست لنفسها ساخرة.

كانت تنظر للخارج بعين جديدة، لاحظت أن التلوث ازداد كثافة فوق أسطح البنايات وطبقة جديدة من الدخان الأسود تظلل المدينة. حركة السير البطيئة وقطرات العرق على رقبة السائق وحذاؤها الضيق أشعروها بطول الوقت.

- (إلى أين نتوجه؟)

سألها السائق.

في آخر اتصال هاتفي قال لها:

- (من سقط قبل الآخر أنا أم أنت؟).

كانت تفرد الصحف والمجلات التي يكتب بها أمامها على الطاولة المستديرة وتمضي مساءها تفتش عن رائحتها فيما كتب، في المقابل كانت تخفي قصائدها الخجلى وخواطرها الطفولية عنه في الأدراج المقفلة حتى لايشعر كم هي مزهوة بحياتهما القصيرة معا، رغم ذلك كانت موقنة أن أصابعه المخترقة الأضلع والممسكة بعضلة القلب لن تنسحب سوى بتمزيق شيء ما.

عندما غادرت مسكنها الصغير كان البحر هائجا وغيوم سوداء تسد الأفق لذا ضاع مركبها بين الموانئ وتشعبت تفاصيل الغرق.

- (الأرض الضيقة تتسع ليأسي دون نهاية وأنت الأمل المفرد تعبرين جسر الهروب).

قال لها ذات مساء وهي تكشف له عن رغبتها الأخيرة.

احتاج الأمر إلى كثير من العذاب والامتناع حتى تمكنت من تركه نصف واع لألمه، حاملة أمتعتها إلى منزل العائلة، حيث لم يبد أحد اهتماما بقرارها الأخير.

- (أن تحبي يعني أن تمنحي دون مقابل).

كان يكرر على مسامعها هذه العبارة بعد كل ثورة منها على أنانيته.

الشيء الوحيد الذي له معنى هو الإحساس بصخب الحياة، معه تنقضي أيامها بدون علمه، ولا علمها، والإفصاح عن أوجاعها أمامه بلا جدوى، لذا كان عليها أن تغسل آثار حب لم تعشه جيدا.

- (إلى أين نتوجه سيدتي؟).

سألها السائق للمرة الثانية.

كانت بحاجة للحظة إحباط أخيرة حتى تدرك أنه لم يعد هناك مبرر لوجودها وسط فوضى عالمه، الرجل الذي قلب كل شيء فيها كإعصار لم يعد ذا تأثير عليها، أفرغ روحه ببطء من محتواها ليفقد سحره. سأمها الثقيل والعميق من عزلتها التي حاصرت نفسها بها من أجله جعلها على حافة هوة، وفي لحظة القفز الحاسمة اختارت القطيعة.

ولأن لقاءهما الأول في معرض الطوابع البريدية ذلك الشتاء كان صاعقا كان لابد لقطيعتهما الصيفية أن تكون موجعة. في الأيام الأولى لهروبها رأت الأشياء من حولها وقد فقدت جاذبيتها وانسحبت منها ألوانها الجميلة.

(إن فقدت كل شيء برحيلك فعزائي في إمبراطورية الصور التي جمعتنا).

قال لها ذلك قبل أسابيع في آخر اتصال هاتفي.

في خطوتها الأولى نحو الخارج كانت تنظر يمينا ويسارا وفكرة واحدة تسيطر عليها: ماذا لو فشلت في التحرر (من سطوة تأثيره عليها؟، وبعد ربع ساعة كانت سيارتها البيضاء تجتاز شوارع واسعه ومضاءة بعيدا عنه.

كانت مـهملة كقطعة نقدية قديمة مخبأة في درج مظلم مع عشـرات الأشياء الصـغيرة المنسـية، لم يسـتطع الفنان فيه أن يحتـويها باهتمامه وحنانه، في كل مرة تقترب فيها يبتعد لتفقد جزءاً من كبريائها المزيف كما يحلو له تسميته.

بعد غياب شـهور طويلة تتسـاءل الطفلة فيـها عن الطيور الملونة التي قضت نحبـها في الأقفاص فاردة أجنحتـها والأوراق الصـفراء المتساقطة حول إناء الورد وبيـوت العنكبـوت في الزوايا والملح الذي رسـم خيـوطا متـعرجـة على الأسـقف العاليـة متـحديا مـحاولتـها النسـيان، وحده الملح الذي ذاب في تعب الجـفـون وتناثرت ذراته البـاقيـة على سـطح الورق الأبيض كـان شـاهدا على بدايتهما.

(لن تتجاوزي ماضيك معي مهما حدث).

قالهـا بثقة تميز بها دائما قبل أن توصد بابه مـحاولة الهروب من سطوته والبدء من جديد.

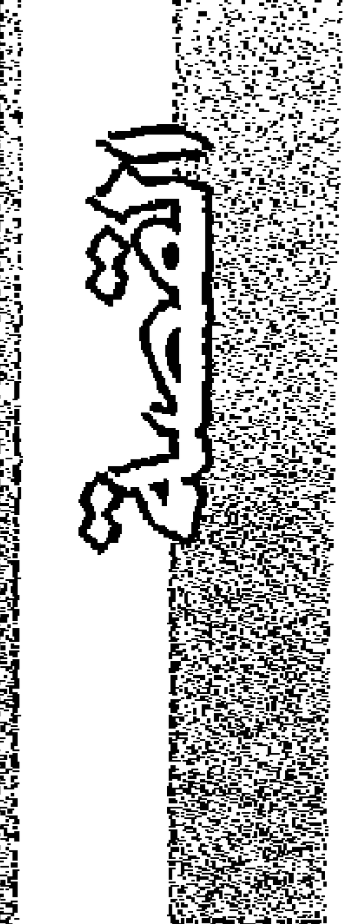
(إلى أين نتوجه سيدتي؟).

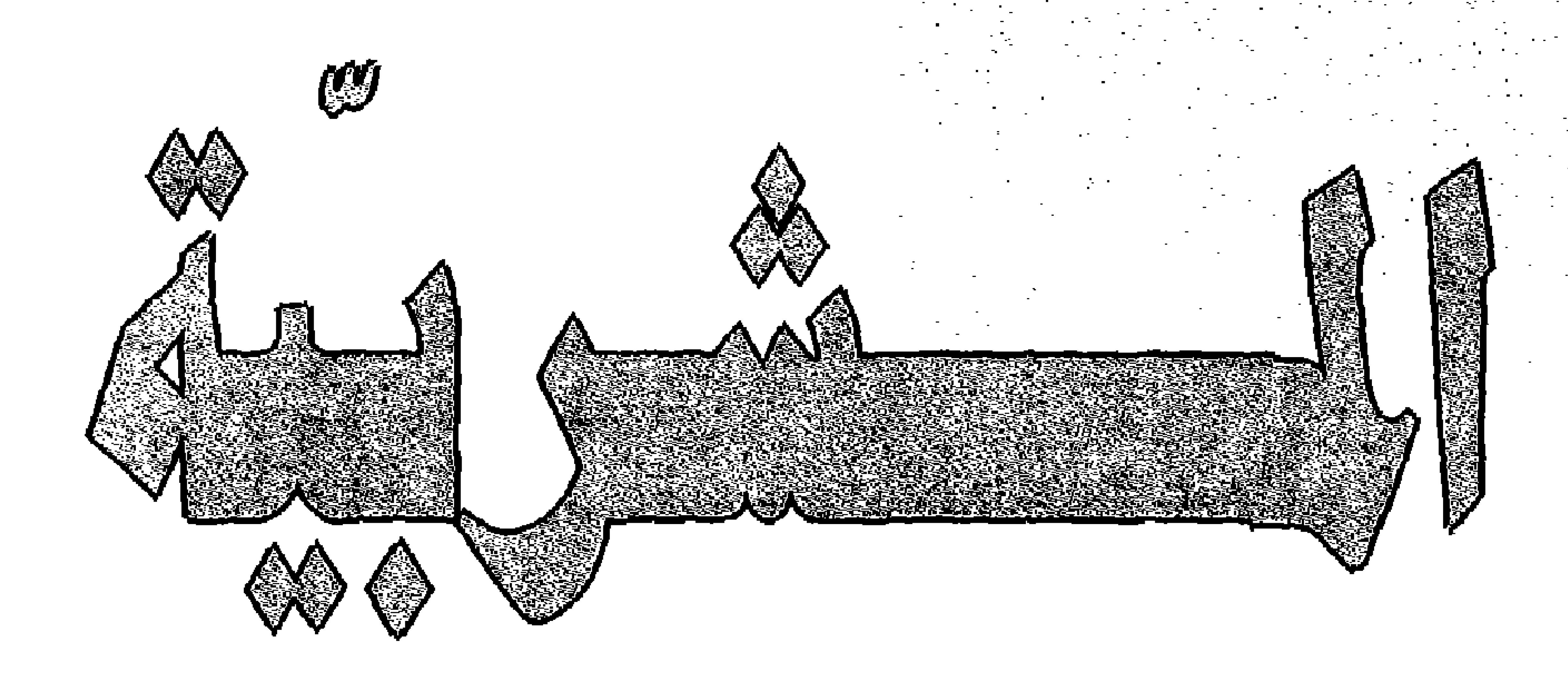
سـألها السائق للمرة الثالثة بحدة.

تخرج يدها من النافـذة النصف مـفـتـوحـة تطلب منه أن ينعطف يمينا وعند بداية الشـارع تطلب منه التوقف. تمد بصرهـا بعيدا، تلمحه يتجه للخارج ويده تمسك بيد شابة أنيقة على وجهها الشاحب ابتسامة عريضة.

(يبدو أنني أخطأت العنوان).

تمتمت لسائق التاكسي، وهي تخفي وجهها بيد فقدت خاتمها.





● شهلا العجيلي / الرقة

ما أجمل أن ترى العالم من وراء مشربيّة!

ثلاث طبقات من خشب الأبنوس الفاخر، الداخليّة منها دقيقة التخاريم على شكل ورقات زيتون، وتتسع تخاريم الطبقة الوسطى بورقات أكبر تتعاكس مع اتجاه الأولى، ثمّ تكبر الورقات في الطبقة الخارجية لتتعاكس مع الوسطى.

مشربيّة صاغتها يدٌ تركيّة منذ أواسط القرن التاسع عشر.

***

ما أجمل أن ترى العالم من وراء مشربيّة!

إنّها تكسر حدّة الأشياء، تحميك من الارتطام، طوال إقامتي في ذلك المكان لم أجرؤ يوما على أن أشرعه للهواء، فإذا ما فتحت الطبقات الثلاث، لن تعود هناك

مشربيّة، لابدّ أن أترك إحداها مغلقة، ربّما هو الخوف أو المتعة.

صرتُ أرى العالم من مواقع متعدّدة، من وراء طبقة صغيرة الفتحات أو كبيرة، أو من وراء طبقتين، وكانت تتكوّن لديّ صورٌ فسيفسائية، أركبها كما أحبّ، صور عريضة أو ضيّقة أو متراكبة، بعيدة أو قريبة، في النهار والليل، ثقوبٌ، ثقوب، وورقات الزيتون من خلالها اختلفت الأشياء عن كلّ ما رأيته في حياتي. وعندما أشعل المصباح وأطفئه تسحرني لعبة الظلال وتنوّعات النور فيمتدُ العالم أمامي كما لم يمتدّ لأحد من قبل.

ما أمتع الأشياء من وراء مشربيّةٍ! إنّها تفقد فجاجتها، تصير أكثر إثارة، كما هو جسد امرأة وراء غلالة حريرية، أو كما هي القبلة وراء شاشة السينما، أو كما هي بطولات الحرب في ديوان شعر.

أعجبتني اللّعبة، فصرتُ أقف بالساعات وراءها، أحرّك طبقاتها، أفتح وأغلق، أتلاعب بالأضواء، وأركّبُ العالم على مزاجي. وكنتُ دائما أتساءل: تُرى كيف يراني العالم من وراء المشربيّة؟!

* * *

المطعم المقابل لمشربيّتي كان الموقع الآخر، عالم متكامل، رجال ونساء، طعام، شراب صحفٌ ومجلات وقهوة، ماسحو أحذية، زبائن دائمون وطارئون، من الصباح إلى الصباح الحركة لا تنقطع، وحركة طبقات المشربيّة الثلاث في أحد طوابق بناية على الرصيف المقابل لا تنقطع، لذا تكثر الاحتمالات، وتنفتح على ما لا نهاية...

* * *

- ۱ -

كيف يراني رجل من وراء المشربيّة:

- من تراها تلك المرأة خلف الثقوب هناك، ماذا تريد منّي؟ مرّت أيّام وهي تراقبني. كلّ يوم بشكل ولون وحركة، تُحيّرني لكنّها تُمتعني... إيه وهذي قعدة لنرى آخرتها.

كلّ يوم في مثل هذا الوقت من المساء ينفث الرجل نفسين أو ثلاثة من دخان غليونه، ويتسلّى بشيء من المقبّلات أمامه، وكأس العرق يشتاق شفتيه، فلا يتناوله سوى مرّات قليلة. ليس نهما ولا سكّيرا، إنّما هو صاحب مزاج، رجل يزحف على جدران الستين، يجلس حتّى آخر الليل عيناه معلّقتان بالمشربيّة، ما الذي يجعل هذا الرجل يقضي وقته يراقب شبحاً،

أتراها أمتعته لعبة الظلّ والنور!

- إنّ فضولي يزداد يوماً إثر يوم لمعرفتك أيّتها المرأة. كم أنت جميلة ومثيرة، وذكيّة، ذكيّة جدًّا، ولكن إلى متى؟ إلى متى ستبقين لغزاً يستبدّ بخيالي؟ أتساءل أحيانا: هل علاقتي بك رغبة في التسلية أم هي رغبة في الكشف؟ أخشى أن يكون أخطر من ذلك هذا الذي يجبرني أن أجلس هنا كلّ ليلة أنتظر أن تفتح تلك الحواجز بيننا. أشعر أحيانا أنّك اقتربت، وصلت، أمسكتك، نعم أراك قريبة، أتبيّن ملامحك، بياض بشرتك ولدانتها، أم هي سمراء؟ أحيانا تبدو كذلك. وشعرك داكن، أسود أو أحمر، ربّما من الضوء، لم أعد أدري، والله احترت!

أشعلي المصباح الآخر، نعم، وكأنّك قد سمعتني، هكذا تصيرين أوضح وأمتع! أيّ ثوب ترتدين اليوم، آ... الأزرق، إنّه أحلى ثوب، يكفيه أنّه ينفتح من الأعلى، ينفتح كثيرا فتبدو الأشياء ديمقراطيّة: الأزرق الداكن يتحاور مع ثديين بلون مختلف تماما، أبيض أو وردي. حتّى الكعب العالي يبدو أنّك لم تنسيه، أتصرّين على جنوني! أشعر أنّني في كرسيّي أنظر من قعر وادٍ إلى سماء بنجوم وغيوم. هناك عالم يلتمع، يبرق أمامي، وأسمع رنين الذهب... تلهبني الأساور والخلاخل وتحملني إلى صفحات عتيقة. ما هذه الحركات المتغيّرة؟ أترفضين يا امرأة! ارحمي أعصابي، لم أعد أحتمل، سأقبض عليك بين ذراعي وأهصرك، سأوسعك لثما وشما وتقبيلا... ثمّ ثمّ... أوه لقد انقطعت الكهرباء، هل هذا وقتها. أولاد الحرام، كدتُ أنجح، كأنّ هناك تواطؤا، لكن سأعاود الكرّة، لابدّ أن أعاودها وسأهتكُ حجابكِ، الآن سأصعد إليك، أجل سأصعد...

* * *

في الشتاء، يُضربُ بيتٌ من الزجاج على رصيف المطعم، يجلس في داخله المرتادون لينعموا بالدفء دون أن يفقدوا متعة المراقبة، أمّا مشربيتّي فلا تنغلق ثقوبها، سأختنق إن أغلقتُها. أظلّ وراءها، يلسعني الهواء، يضرب رأسي، يمرضني، لكنّني لا أستطيع مقاومة السحر.

- 2 -

كيف تراني امرأة من وراء المشربيّة:

من تراه ذلك الرجل خلف الثقوب هناك، ماذا يريد منّي؟ صار له مدّة يراقبني، يرصد كلّ حركاتي ونظراتي، حتّى رشفتي للقهوة أشعر أنّها مرصودة.

أكاد أختنق بالرّجال، في العمل، في الشارع، وهنا. ماذا يرى الرجل في امرأة متوسّطة الجمال، جامدة الملامح، مطفأة العينين، لاتعبأ سوى بالاتجاهات

الفنيّة للشعر الحديث. أين تستطيع المرأة أن تتخلّص من العيون؟ وأيّ عيون!

عيناك تبدوان شرستين، حتّى من وراء النظّارة، نعم هناك نظّارة، أستطيع تمييزها جيّداً، حسناً، لأرسم بقيّة ملامحك: تبدو وسيما، تسير نحو الخمسين، شاربان أنيقان، وجبهة واسعة بيضاء، شعر غامق يتّجه نحو الخلف، قامة طويلة، عريضة، و... وإنّك جبان، جبان، جبانٌ جداً، لا تتلاعب بتلك الثقوب وبذلك الضوء، لقد قبضتُ على ملامحك، وأنا لستُ جبانة، حينما تنزل سأعرف شغلي معك.

ماذا تريدها! ردّ عليّ... دخان سيجارتك أو نرجيلتك لا أدري تماما، لكنّه يلفح وجهي، ونظراتك أشعر أنّها تثقّبُ جسدي، دخانٌ دخانٌ أمامك، أخشى أنّك تحترق ولكن كفاك يارجل إنّك تربكني، إنّك تجبرني على التعبير، طيّب، ما رأيك أن نصير صديقين، أن تنزل إليّ هنا، نجلس معا ونتحاور، أليس ذلك أفضل من أن أحاور فناجين القهوة وشبح يترصّدني! سيكون حواراً مميّزاً ومفيداً، لأنني واثقة من أنّك رجل مميّز ومفيد، وإلاّ ما جلست وراء تلك الثقوب ساعات لتتأمل، ربّما أنت فيلسوف أو شاعر! ألا تعجبك فكرة أن نكون صديقين! عندي فكرة غيرها، أجمل، لنكن عاشقين، هيّا سنكون عاشقين، ولن أغيّر فكرتي. أنزل، ها أنا ألوّح لك بيديّ، انزل وإلاّ سأصعد، نفسي قصير جداً وقد ضقتُ ذرعاً بتلصّصكَ. أقول إنّي سأصعد، إنّي صاعدة... أوه ما هذا انقطعت الكهرباء! ليحترق هذا الحظ! لكنّني سأتابع، الأمر تجاوزني، ولم أعد أطيق احتمالا.

***

تأسرني اللّعبة، وتأخذني معها، أشعر كأنّني أرتدي قبّعة الإخفاء، أنزل من البيت دون أن يلاحظ أحد أنّني فتاة المشربيّة، لم يتوقعوا أن أكون أنا التي تبدو كطفلة، هي تلك أو ذاك، لأنّني لست المعنيّة، لم يتعلّق بي أحد، بل كلّهم تعلّقوا بها.

***

- 3 -

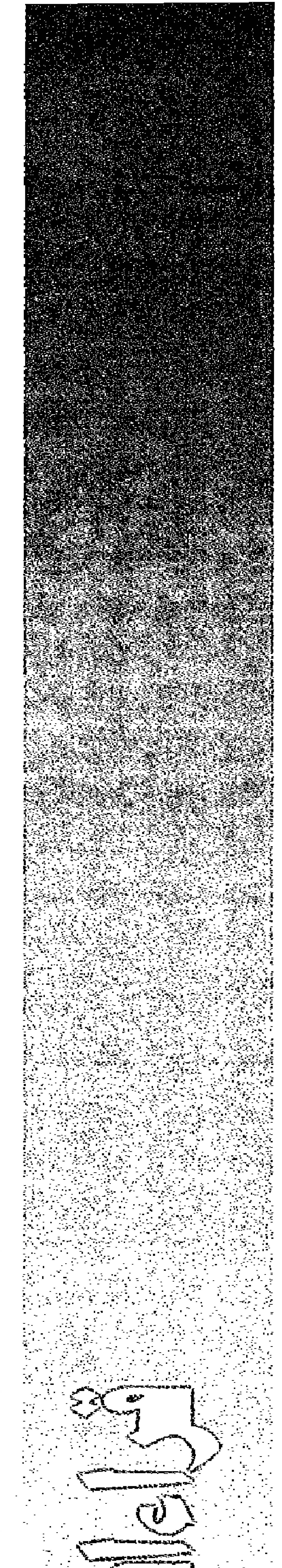
كيف يراني رجلٌ من وراء المشربيّة:

من تراه ذلك الرجل خلف الثقوب هناك، ماذا يريد منّي؟ يا خوفي لو صدقت شكوكي. صار له مدّة يتبعني، يا أولاد الحرام، ألا يخفي عليكم شيئا! أكيد استأجروا تلك الشقة ليتابعونا، يظنّون أنّنا أغبياء لنعمل هنا، هنا للطّعام والشراب والنكت فقط يا سيادة المقدّم. ألستَ هو ذلك المقدّم المغرور الذي ينط

لي في المحلّ كلّ يوم كالقرد؟
- شباب! هدّئوا اللّعب قليلا، إنّنا مراقبون، هناك، وراء الثقوب الخشبيّة، تلك النافذة الغريبة، هناك شخص وراءها، لا... لا، لا تنظروا كيلا يشعر أنّنا كشفناه، إنه يقرّب الضوء ويبعده ليميّز وجوهنا واحداً واحداً.
أتراه رآني حين تناولتُ الكيس أمس، لم أنتبه وقتها إليه، ولكن لا أظن، لو رآنا لكبسنا لحظتها. أخ كم هو سمج! إنّه يضايقني، لأنه.. لأنه غبيّ، ألا يعرف أنّ الحكومة كلّها أصحابنا، وأنسباؤنا، وأصهرتنا! نظرة التحدّي في عينيه تغيظني، إذا كان يريد حصتّه فلينطق، ومن غير هذه الحركات السخيفة، ولكن... لا أظنّ أنّ المسألة مسألة حصّة، فالأمر قد طال وبدأت أقلق، صار الموضوع يحتاج طلعة إلى «المعلم». لكن لماذا القلق؟ ربّما هي مجرّد شكوك، ليس معي أيّ شيء، لاهنا ولافي السيارة أو المحلّ أو حتّى في البيت. إنّني في السليم. ولكنّ الشكوك تتلف دماغي: أنت تراقبني أم لا، انزل أيها الغبيّ، تعال فتشني وخلّصني، أريد أن أعرف كيف أسهر مثل الناس، أريد أن أعيش حياتي بلارقابة. أين يذهب المرء في هذه المدينة؟ كم أكره المدن التي تنفتح على الداخل، إنّها تخنق الواحد! سأغيّر هذا المحلّ التافه، يكاد يخنقني، ولكن هل ستلحق بي إلى آخر؟ أوف من هذه الورطة! ها... انقطعت الكهرباء، الحمد لله، سأغادر...

***

انقطعت الكهرباء للحظات، أثناءها غادر الثلاثة بحركة واحدة، دون أن يلحظ أحدهم الآخر، هرب واحد، واتّجه الرجل الستينيّ والمرأة إلى باب البناية. ارتددتُ إلى الداخل قليلا قليلا، واقتربت من باب الشقة، سمعت أصوات أقدام، ثمّ قرع الباب، نظرت من العين الساحرة: الاثنان قالا لبعضهما «مرحبا»، وبدا الارتباك عليهما، يبدو أنّ كلا منهما فوجيء بوجود الآخر. بادر الرجل: أليس هو بيت السيّد...
أجابت المرأة: ظننتهُ بيت السيّدة...
قالا لبعضهما «عفوا»، ثم نزلا وكل منهما لا يلوي على شيء.
كان عملي في تلك المدينة قد انتهى، وقبل أن أغادر أحضرت نجّارا ليفكّ لي المشربيّة، نعم اشتريتُها من العجوز صاحبة البيت، بسعر رخيص، ورخيص جداً، يبدو أنّها لا تشكّل لها أكثر من قطع من الخشب القديم. ركّبوا محلّها» أباجوراً» حديثا. حملتها معي إلى مكان آخر، وكنتُ دائما أتساءل: ترى، كيف سأرى العالم من وراء المشربيّة؟ وكيف سيراني العالم من وراء المشربيّة؟!



■ بول بولز ومدينة طنجة

عبدالرحمن بن زيدان

■ المهج التي تتألم بمفردها..نجوم الغانم وأشعارها

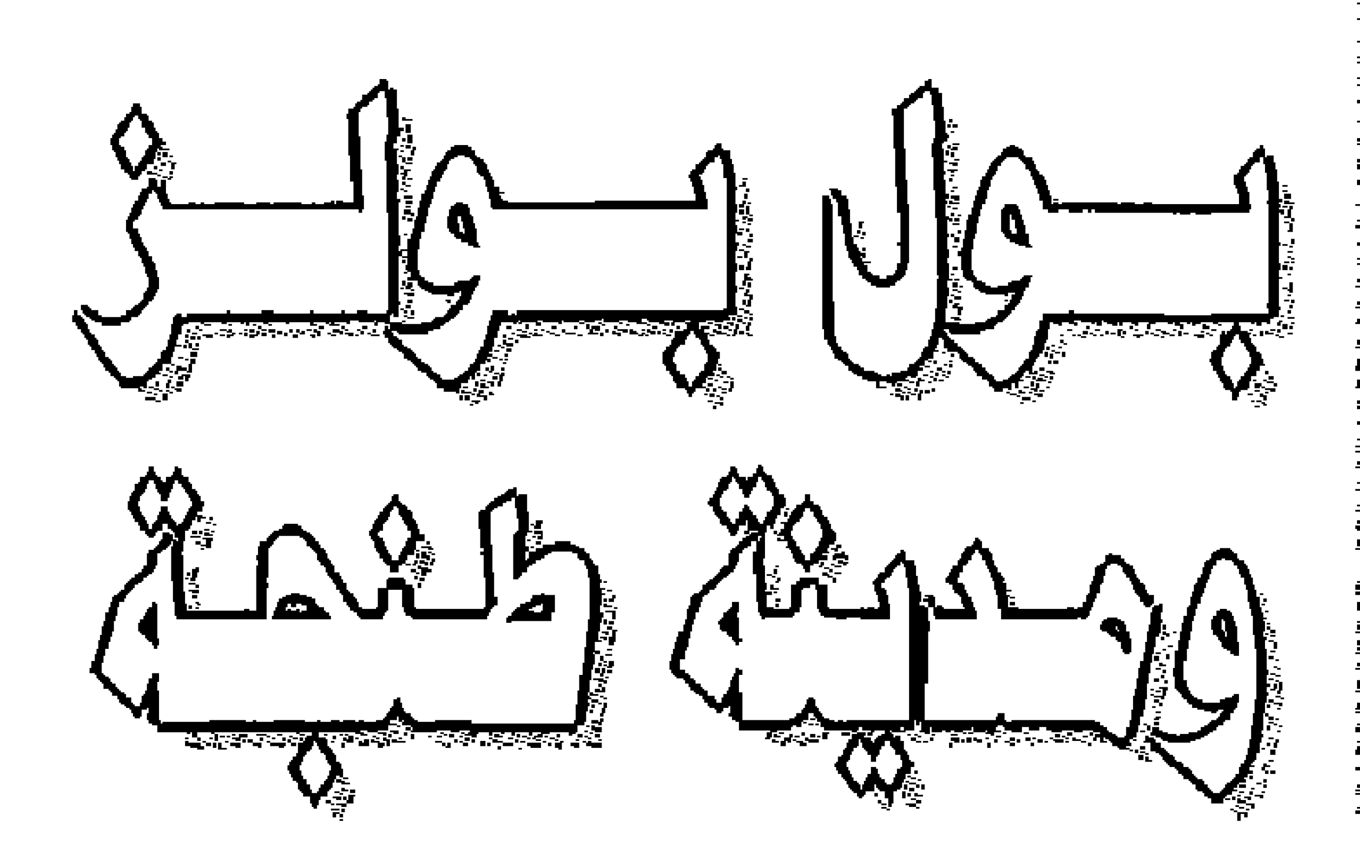
ظبية خميس

■ قراءة في «عروس البحر»

حسني التهامي

■ د. بثينة شعبان ومئة عام من الرواية النسائية

جميل داري



مخيلة ملتهبة بالغواية
أو
كاتب أمريكي بذاكرة مغربية

● الدكتور عبد الرحمن بن زيدان

بين حياة موسومة بالترحال بين أمريكا ومساحات جغرافية واضحة وغامضة معلومة أو مجهولة في العالم، وبين الاستقرار النهائي في فضاء مدينة طنجة كتب بول بولز هذه الحياة بصيغ متعددة وبأجناس أدبية وفنية مختلفة جانب فيها التوفيق تارة واصطدم بمغادرتها تارة أخرى، إلا أن ما وسم حياته بنوع من الاستمرار المبعثر بين معنى المنفى وبين ألفة المكان في هذا المنفى هو هذه العلاقة الحميمية بينه وبين مراحل حياته من الميلاد إلى الوفاة، ولعل أصدق علاقة حميمية جمعته بغرابة المكان هي تلك التي آلفت بينه وبين مدينة طنجة التي أنتج فيها معاني التأمل والاستقراء الدائم

لصمتها فكانت بحق قائمة بينه وبين المهمش في المدينة، العلاقة التي كشفت بشفافية ملونة التعابير عن قدرته في إدخال المهمشين إلى بؤرة الإفصاح عن الذات في طقوسية كتابية لها أجواؤها الملتهبة بالسكون والسكوت والنطق والنسيان الذي يتم فيه تذكر المنسي.

لقد كان لدخول بول بولز إلى مدينة طنجة أثره الكبير على مساره الإبداعي حين رسمت له لحظات الدهشة الأولى في لقائه الأول بهذه المدينة الأسطورية بكل ما تحمله من غواية الدلالات في تاريخها، وفي علاقاتها الهادئة والصاخبة في حياة الناس أثناء مشاهدة أطيافهم تتجول في المدينة، أو أثناء اللقاء بهم، أو الاستماع إلى حواراتهم العبثية والواقعية وهي تعكس تساكنهم وتنقل صورة تنافرهم فيما يحملونه من ماض نسخته تواريخ متعددة تنتمي إلى حضارات مختلفة صارت بها طنجة صورة لهذه الغواية التي لا يراها، إلا من عشق حرقة الإبداع، أو أوصله الإبداع إلى حافة الدهشة الجميلة في هذا الإبداع.

وبول بولز الذي رافق نبضاته في مروي أحلامه في هذه المدينة بعشق مبدع، وساير ذاكرته المثقلة بمسافات السفريات التي كان يراوغ بها بؤس الزمن، كان يتوق إلى أن ينشد فرحته في تجريب إبداعي توزع فيما بعد على خواطره وخطاباته وصمته ومرضه في هذه النبضات التي لم تفلح في إسكاته أو إبعاد نبضاته عنه لأنه كان يستشعر في هذه النبضات ما كان يحمله من شرود ومن تعقل ومن عبث ومن حب للحوار وحب للدهشة الإيروسية مع دلالات الجسد الذي كان يحيا إيروسيته في هذه الغواية بنغمات وإيقاعات كانت تعيد إلى الغواية - في الكتابة - منطقها ومنطق العالم الذي صادره العالم من التداول، إنها حمأة الكتابة التي صارت عند بول بولز ملجأ للتخييل الذي كان يحصن به الكتابة من الانفلات من صوتها الذي يؤرخ للذات كما يؤرخ لهذا الملاذ الجميل في حلم كان فيه يستفظع قساوة الذوبان في سديمية النسيان أو العدم، وكان يستخرج من حالة الخوف من الغيبوبة أو النسيان أو السهو ما كان يوقع به سؤال الوجود حول الوجود في مدينة طنجة

إنه ومنذ إقامته في مدينة طنجة، من عام 1947 إلى تاريخ وفاته في المستشفى الإيطالي بها يوم الخميس 18 نونبر 1999، كان بول بولز يتفنن في إتقان كيفية التفاهم مع هذه المدينة، وكان يبذل جهده في مد قنوات التواصل مع هذه المدينة، مع فنونها، مع ذاكرتها الشعبية، مع تاريخها الثقافي والفني، لأنه بهذا التفنن والإتقان كان يريد أن يكلم مهمشيها ليكلموه ويتحدثوا معه باللغة التي يفهمهاخصوصا بعد أن رأى فيها صراعات ملتوية يحركها الصراع الخفي أو المعلن بين المقدس والمدنس، بين الماضي والحاضر، بين الماضي المعلوم والآتي المجهول. إنه وفي إتقانه للعبة التنقل بين المقدس والمدنس في الحلم وفي الواقع في

أسطورية هذه المدينة استطاع أن يستحضر ويحدد موضوع اشتغاله على محكي المدينة، وتمكن من أن يسخر قوة اشتغاله فيما سينجزه من تحققات إبداعية في الرواية وفي التأليف الموسيقي، لأن محركه في هذا الصراع كانت ذاكرته المتيقظة في الحلم بتعبها الموروث عن الترحال، وهو ما وطد به متانة العلاقة العجيبة بينه وبين المدينة التي آوته في الواقع وفي عوالم قصصية وروائية صنفته في خارطة الإبداع السردي المغربي ضمن ما اصطلح على تسميته بـ:(الأدب الطنجي) أو (الأدب الإثنوغرافي) الذي ينهض على الخصوصيات الغرائبية في طنجة، هذه الخصوصيات التي (وظفت دعائيا) لرسم صورة المدينة ومحكيها وسردياتها الشعبية لرسم صورة المدينة في العالم الأوروبي وأمريكا.

تبرز العلاقة الحميمة بين بول بولز وبين المهمشين في المدينة الذين أتت بهم هذه الصورة في قدرته على إدخال المهمشين إلى زمن الإبداع الهارب منهم، ووضعهم في بؤرة الكتابة بالتذكر وبالحكي المتقطع أو المتواصل عن الحياة.

لقد مكنه هذا الإقحام القصدي لهؤلاء المهمشين في الحكي من القبض على قول واعترافات هؤلاء المهمشين في فعل القول والإفصاح، وحفزهم على قول ما لم تقله الكتابة السردية المتخيلة في السياق الثقافي العام، ومن اقتناعه بالاستماع إلى مهمشي مدينة طنجة، وإسماع تراجيديا هامشيتهم إلى العالم، واختراقا للفضاء الأسطوري للمدينة بكلام المهمشين في المدينة، استطاع بول بولز أن يخرج مجموعة من الحكواتيين الشعبيين من منطقة الظل والصمت المفروض على حكيهم وعلى حياتهم وعلى معاناتهم في الماضي وفي الحاضر ويدخلهم إلى عالم التواصل مع مجتمعهم بهذا المحكي المنسي في حياتهم، فكتب محكيهم في قصص وروايات وسير ذاتية نقلت واقعهم المعيش إلى اللغة الإنجليزية التي اندهشت بهذا المهمش في المهمش حين زرع في رحمها معنى جديدا من القول والتعبير والحكي عن طنجة والريف والشذوذ الجنسي وحالات التسكع.

ومن الجمع لهذا المحكي والإنصات إليه وتدوينه وترجمته عرف بول بولز بمجموعة من الحكواتيين في العالم وذلك حين أدخلهم في سياق التداول والذيوع والانتشار في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا التي وجدت في محكي أحمد اليعقوبي ومحمد مرابط المادة الخام التي يعيشان بها ومعها معاني وأحلام المهمشين في طنجة، ولعل في ذكر اسم محمد شكري الذي صار معلمة طنجية ما يؤكد أن خطابه المشاكس لوقار المدينة المصطنع كان وراء تقديم سيرته الذاتية (الخبز الحافي) التي تقدم صورة حقيقية لهذه المشاكسة التي تحمل جرأة الحكي للكتابة عن الذات وعن المدينة وعن الريف وعن ازدواجية لغة التخاطب والتواصل في مدينة تلفظ هؤلاء المهمشين، وتلقي بهم في

دوامة القلق والضياع والتشرد، وقد قام بول بولز بترجمة هذه السيرة الذاتية (المحكية) قبل ولادتها، والمكتوبة والمترجمة بعد ولادتها إلى اللغة الإنجليزية التي صارت فيها وفي النص المترجم إلى اللغة العربية التماعة للذات وهي تشع بانشراخ الذات في خطابها السردي في هذه السيرة الجريئة والممنوعة من التداول بسبب أسلوبها الفضائحي حول الجنس وحول حياة الغواية والحرمان والإشباع المنحرف للرغبات المنحرفة بالتهابها الشذوذي.

وما يؤكد هاجس بول بولز المتنامي في مدينة طنجة هو أنه وجد ضالته وشبقيته وإشباعه اللذوي في الفنون الشعبية المغربية بغرابتها الغريبة عن ذوق المتلقي الأمريكي، وهو ما جعله يندهش ببليفونيتها التي خلصت ذاكرته الموسيقية الغربية من غربيتها فكانت دهشة السماع، وكانت تنويعاتها الإيقاعية في مصاحبة حركات الجسد والصوت والجذبة في الشطح، وفي الحالة إمكانات للتأمل والقراءة والتدوين أراد بها بول بولز الحفاظ على الفنون المغربية الشعبية حين أنجز توثيقا شاملا لمصنفات موسيقية انتقاها بذوقه الخاص من موسيقا الزوايا ذات النفحة (الصوفية) واختار نماذج من جبال الأطلس ومنطقة جبال الريف، كما سجل معزوفات من موسيقا الآلة ذات التعبير الأندلسي الأصيل مع عبدالكريم الرايس من مدينة فاس، كما اهتم بطرب الملحون وموسيقا كناوة ذات الأصول الأفريقية، وقد سمى هذه المصنفات المختارة التي نشرتها مكتبة الكونغرس في واشنطن: (ميوزيك أف موروكو).

بهذا الاهتمام بالفنون الشعبية التي وجد فيها بول بولز إيقاعا حيويا للجسد وللروح، وبالحوار الدائم مع أسطورة المغرب في طنجة، كان بولز منخطفا بهذه الخارطة الثقافية المغربية، وكان متشوقا بحنين طفولي إلى انتمائه إلى وطنه الأصلي، وبين انتمائه إلى المغرب بالإضافة وبلده الأصلي كان يحفر وجوده في المغرب ليعلن انتماءه بالهوى وبالإقامة وبالدهشة إلى المغرب، وهو التوزع الذي منح به المغرب صفة الأصالة وكشف عن الخطر الذي يلاحق هذه الأصالة فقال: (إن التحديث في سبيله إلى تدمير كل شيء، فلقد كان الفنان والحرفي المغربيان يعملان في الماضي لأجل المغاربة، فيماأصبح كل عمهلم اليوم موجها إلى السياح، وأصبح المغاربة يؤثرون اقتناء المصنوعات الأوروبية)(1).

هذا القرب العاطفي من المغرب لم يخف بعض الأسئلة التي انطرحت حول بول بولز: هل هو كاتب أجنبي يقيم في المغرب؟ أم أنه ينتمي بصدق إلى حيوية مدينة احتضنته بلطف متواضع بعد سفريات متعبة بلذتها الهاربة، المتعبة، القاهرة بتمردها ذاته التي اشتعلت أمامها وفيها نار الرغبة في كتاباته كي يكتب عما صار ينسى وعما صار يتذكر بالحلم الذي قال عنه: (.. من الأحلام من لا يراها إلا

الصفوة من الناس، وهؤلاء يستنكفون من الحديث عن أحلامهم.. إنني لا أحب الأحلام المروية.. إلا أن بعض الأحلام نظل نحتفظ بأجزاء منها، لاستثمارها بعدئذ في الكتابة)(2).

الجواب الممكن في هذا التوزع الانتمائي والعاطفي والحنيني إلى الحلم وإلى الأماكن التي زارها بول بولز جعلت كتاباته أجوبة عن أسئلة وجودية تحضر فيها الأماكن التي عاش فيها: أمريكا الجنوبية، باريس، سيلان، كما تحضر علاقاته الثقافية مع أصدقائه الأدباء الذين عايشهم وعاش معهم لحظات التوتر في الإبداع المشترك، أو الذين تحاور معهم، أو لحن بعض نصوصهم. إنها ظاهرة وجودية ثقافية تكتمل في سردياته ومروياته التي تتذكر أطياف ولغات أصدقائه في إبداعه: إزرا باوند، توماس مان، جان بول سارتر، سلفادور دالي، تينيسي ويليامز، فرانسيس بيكون، سان جون بيرس، بول فاليري، هؤلاء وغيرهم كثير، ساهموا بحضورهم وبغيابهم أثناء التذكر في وضع الكتابة داخل نسيجها العام في السرديات والمرويات التي كانت تستحضر - كذلك - أورسن ويلز، وبيرناردو بتولوتشي، وغارسيا لوركا الذي كان ملهمه في الكتابة الموسيقية في علاقتها بالمتخيل الشعري. إنها الأبعاد المتعددة التي نوعت نتاجات بول بولز في تجربيه الثري والغني بالتنوع في كثير من الأشكال التعبيرية، فهو قد جرب التعامل الموسيقي للموسيقا، وكتب الموسيقا لمسرح برودواي، ووضع الموسيقا لعروض الباليه، وأبدع الموسيقا التصويرية لبعض الأفلام.

كل هذا الانفتاح على الإبداع في الإبداع، إضافة إلى علاقاته وسفرياته وغواياته السرية أو المعلن عنها بالرمز وبالإشارة في العلن، وكل لقاءاته بالأدباء والفنانين كانت معطيات ذاتية وفنية وموضوعية أحضرها في سردياته من الخمسينيات إلى فترة المرض، ويظهر هذا الانفتاح في كتبه: (شاي في الصحراء) و(العقرب) و(حياة زاخرة بالثقوب) و(ذكريات بدوي) و(بيت العنكبوت) إلى سيرته الذاتية.. وهذا الحضور يمثل أقصى درجة التسجيل لمخيلته الطافحة بالذكريات وبالتجارب المثيرة بدهشتها أمام الأماكن والأزمنة التي عاش فيها في حياته غواية اللحظات، وغواية الرحلة التي كان يستعيد فيها - أثناء الحلم - معاني الحياة الهاربة منه، فيضفي عليها سمات المتعة الواصفة لما يستهويه في الكتابة بالنظر وبالسماع وبالمعايشة لهذه الغواية في شعرية الحكي.

إن كتابة بول بولز في طنجة ستظل ذاكرة أفريقية عربية مغربية تشهد على المعاني التي تحملها والتي وجدت فضاء رحبا في كتابة تجمع في المتناقضات بين مفارقات الذات القادمة من أمريكا التي وجدت روحها الضائعة في طنجة، وبين هذه المدينة التي كانت بوابته التي دخل منها إلى تحقيق الذات في فضاء المدينة، وهذه

هي الصورة التي قال عنها الزبير بن بوشتي: (لم يكن بول بولز من الذين يترددون على طنجة في بداية الثلاثينيات ليجعل منها محطة صيفية، أو منتجعا للهو والتسلية، بل عرف بول كيف ينساق لأهوائه الإبداعية، ويستسلم لغواية القص والحكي في مدينة تنعم في السلم والوئام بين المؤمنين بالديانات السماوية (اليهودية - المسيحية - الإسلام) وبين أولئك الذين لا ديانة لهم، خليط من الأجناس والأعراق والرتب الاجتماعية والسياسية والكتاب والفنانين والفضوليين من بورجوازيي أوروبا وأمريكا وناهبي الخيرات والباحثين عن النعيم في الفردوس الطنجي الأفريقي القريب من أوروبا البعيد عن أفريقيا وإن كان محسوبا عليها)(3).

لقد استشعر فرع طنجة لاتحاد كتاب المغرب (ثقل المصاب الأليم بغياب كاتب في حجم بول بولز الذي التصق اسمه بطنجة الدولية وأجوائها المفعمة بعبق الحركة الأدبية والفنية والديبلوماسية)، لأن بول بولز كان ذاكرة مكان وكان ذاكرة لغة وذاكرة ثقافة أرادت أن تبدع العالم الذي كان يهرب منه دوما، ولم يجد بولز الكاتب الأمريكي بالذاكرة المغربية سوى مخيلته الملتهبة بالأحلام للكتابة عن مغرب كان أحيانا يعده جنة الأحلام لأنه (بلد رائع) أما أحيانا أخرى فالمغرب عنده (أشبه ما يكون بسجن). فأي عالم عاش فيه بول بولز؟ هل هو هذا البلد الرائع؟ أم أن العالم الذي عاش فيه هوذاك الذي يشبه السجن؟

هوامش:

1 - في آخر حوار مع الكاتب الأمريكي الراحل بول بولز، (الكاتب بين مغربين)، أجراه أنطوان بويش، ترجمة وتقديم عبدالرحمن حزل، العلم الثقافي، السبت 17 نوبنر 1999، ص6.

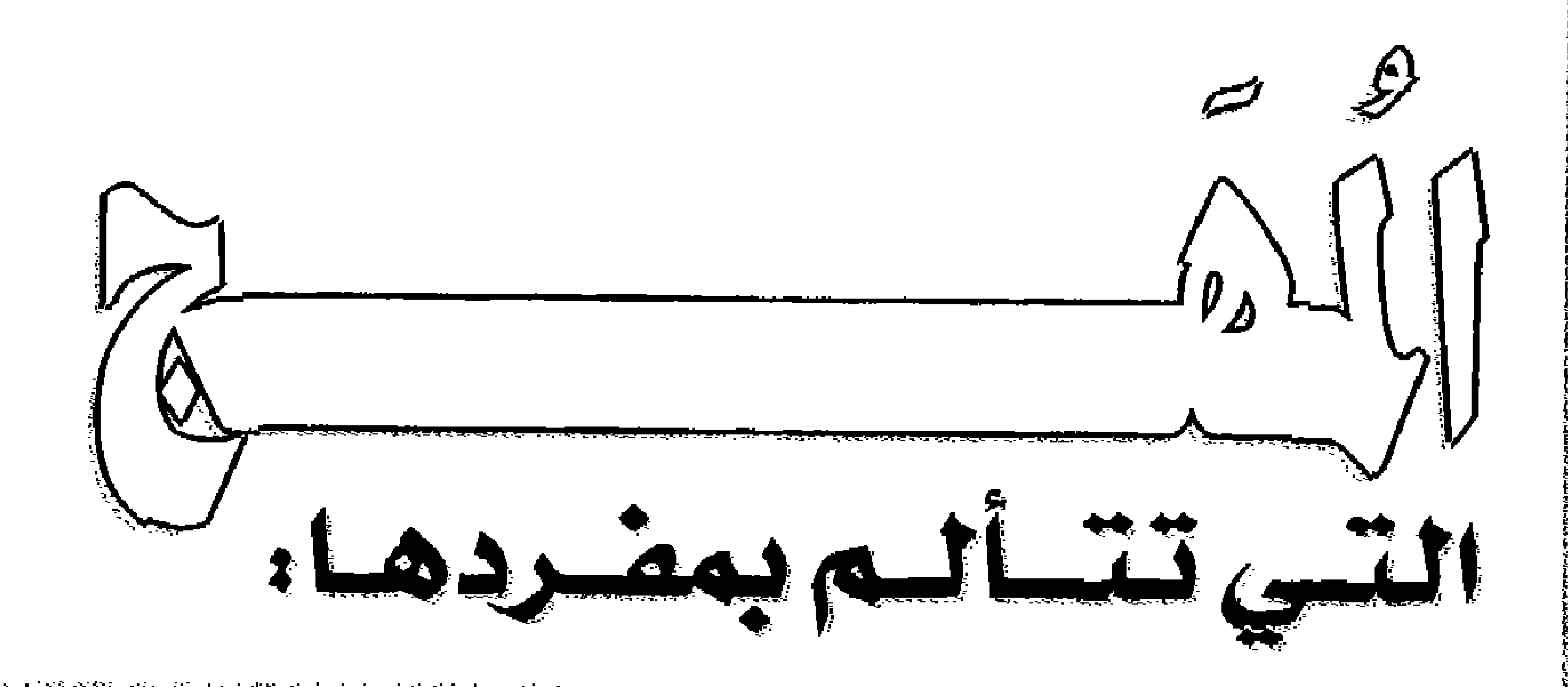
2 - المرجع نفسه.

3 - الزبير بن بوشتي.. بول بولز: رحيل رائد «الأدب الطنجي»، الميثاق، الملحق الثقافي، الأحد 21-22 نونبر 1999، العدد 7216.

- العلم الثقافي 6 نونبر (حوار أجري مع الكاتب بول بولز عام 1997): (المغرب بلد رائع).

- شاكر نوري: مات أسطورة طنجة عن 88 عاما، بول بولز: غادر أمريكا باحتفاء وخلد موسيقا الأطلس الكبير.

«القدس العربي» السنة الحادية عشرة، العدد 3278، السبت / الأحد 20 / 21 نونبر 1999.



نجوم الغانم وأشعارها

● بقلم: ظبية خميس

تجتاز نجوم الغانم - الشاعرة الإماراتية - مجازاتها الشعرية مراكمة المزيد من الجمالية، والقبض على خبرة التجربة في نصوصها الجديدة.

والشاعرة نجوم الغانم من الأصوات الشعرية الناضجة، والخاصة في منطقة الخليج العربي، وهي من مواليد دبي عام 1962 وقد صدر لها الكتب الشعرية التالية: مساء الجنة 1989، الجزائر 1991، رواحل 1996، وأخيراً، منازل الجلنار في عام 2000. علماً أن بدايات التجربة الشعرية لنجوم الغانم تعود إلى بداية الثمانينات وإن كان بلورة التجربة قد اتضح بشكل عميق خلال حقبة التسعينات عبر مجموعاتها الشعرية الأخيرة. ولدى الشاعرة اهتمام

خاص بالفنون البصرية سواء عبر تجاربها الفنية التشكيلية أو دراستها للسينما فيما بعد وقيامها بتصوير وإخراج أكثر من فيلم سينمائي وثائقي في الاونة الأخيرة. وقد قضت الشاعرة السنوات الأخيرة في دراسة السينما في الولايات الأمريكية المتحدة ثم استراليا وقد عادت للاستقرار في دولة الإمارات العربية المتحدة في الوقت الحالي.

يتميز نص نجوم الغانم الشعري بلغة ذات صوت داخلي خاص يتحرك في رؤية بصرية روحانية متلمساً بجمالياته الخاصة مسارات رمادية في حياة الكائن وخصوصاً تلك المسارات المرتبطة بالألم والموت كما هو الحال في مجموعتها الجديدة «منازل الجلنار».

أطرح هنا عرضاً ورؤية لكلا عمليها الأخيرين «رواحل» و «منازل الجلنار».

رواحل

يأتي هذا العمل الذي أنجزته الشاعرة في النصف الأول من مرحلة التسعينات مفعماً بالصور والأخلية، ويستحضر في كثير من نصوصه تقاطعات ومخاطبات مع الطبيعة وأنسنة للأشياء مما يغيب من كثير من النصوص العربية الحالية، ويقترب منا شيئاً ما إلى روح بوذية مازالت تحترم صلتها بالكون، والطبيعة وترى ما ورائية الأحاسيس حتى في الأشياء الصغيرة. تحتوي المجموعة على 32 قصيدة نثرية تأخذ القارئ في رحلة تشف به حتى يستمع إلى أصوات داخلية لا تحرم الخارج الصامت من النطق من خلالها أيضاً.

قصيدة «الخردلات المذهبة» هي الأطول في المجموعة، وهي تختزل في روحها سمات النص الشعري لدى نجوم الغانم: تلك الروح المستوحدة في توحش أحزانها والتي تستنطق الكون حولها في محاورات خافتة.

تقول:

كانت الليالي تُخاتلني لتُجهزَ عليَّ
فيما كانت الأقمارُ التي عَشقتُها تتدبَّر الأمر
والنجوم تناولها الشفرات

كما أن الكون بأبهى عناصره: الليل، الأقمار، النجوم في مؤامرة دامية على رأس الشاعرة، مؤامرة حينما ينجزها النوم وتأتي اليقظة:

استيقظتُ
وجدت الأحلام مذبوحة كعصافير
وتحت وسادتي عُدَّةُ الموت

هذا اللقاء المتكرر مع الكابوسي والشبحي الذي تشارك فيه الطبيعة سلوك البشر مولدة حس ارتياب يعود بفوراته بين النصوص يمثل استمرارية في الروح الشعرية لدى نجوم الغانم منذ بداياتها. وذلك العصفور الملاحق بالمقاصل والسكاكين يسكن نجوم فيما بين المقاطع إذ تقول.

أفتحُ قلبي
فأرى عصفوراً ميتاً

إن الارتياب الذي يعدها بالخيانة حتى وهي تحاول الفرار منه يتكرر

حتى حين تنفض روحها وتثور ضد ذلك التعب تقول:

من الآن سوف أحرر تعب الليالي
أغسل أحلامي
وأخرج لأستقبل النهار
بقيمصي الجديد
وردائي الذي سأطلقه
يتطاير خلفي
فإذا ما خانتني الطرقات
سأعود للبيت وكأن شيئاً لم يكن

تحتمي أحياناً الشاعرة بروح كهنوتية كأنها تعويذة ضد شرور الكون - وهذه أيضاً إحدى سمات نصوص نجوم الغانم منذ بداياتها المبكرة - تقول في «استظلال بمواعيد نزقة».

ظننتُ إنه ديري ومملكتي
انتظرتُ إنشادَ الرهبان
وطلعة القديسين من كتبهم
صليتُ مثل حمامة
تتعلم الطيران.

إن روح الشاعرة التائهة في رومانتيكية خاصة في خطابها مع عناصر الألم، الموت، والطبيعة نادراً ما توجه خطابها إلى كائن متجسد، روح إنسانية أخرى فهي مأخوذة - غالباً - بآلام روحية مبرحة تقذف بها هنا وهناك بين القصائد. وفي مثال استثنائي لمخاطبة الكائن، وبروح رومانسية تخرج من فضاءها الرمادي تأتي قصيدتها الجميلة، والقصيدة (بالأمس) كحالة خاصة.

تقول:

بالأمس تعارفنا
أرّخنا تواقيعنا
على الطّرقات الطويلة
بالأمس افتعلنا
أول سبب للقاء
وأمضينا أول يوم
نُؤَثثُ فيه خيمتنا
بالأمس
أقسم أنه بالأمس
إذن ما كل هذه السنوات
التي كلما عددناها
زادت واحدة؟

منازل الجلنار

لعل العمل الشعري الأخير (منازل الجلنار) والذي صدر مع أوائل عام 2000 للشاعرة نجوم الغانم هو الأشد قسوة في آلامه المبرحة ونزيفه الدامي فهو كتب عن الموت وللموت هذه المرة فتجسد في حدث واضح، حقيقي وعميق في حياة الشاعرة التي كان الألم والموت جزءاً من مفرداتها الشعرية منذ بداياتها المباشرة وصولاً إلى اللحظة الراهنة، وهي تسمي نصوصها في هذا العمل بالاسم الحقيقي لها (الآلام) والتي تؤرخ لكتابتها ما بين عامي 1995 و 1998 وتهديها إلى روح أبيها وإلى الموتى والذين يحتضرون. وقد قسمت الشاعرة المجموعة إلى 7 أجزاء تتمّم بعضها البعض وهي:

- في الوقائع ترميني بصولجاناتها
- بكاء الأرواح في المدن النائمة
- الليالي تطلعنا على مكائدها
- مفردات الألم الأخرى
- رهائن للغياب
- أصوات بين فراغات الكلام
- محاولات خاسرة

تبدأ نجوم الغانم نصوصها (باستدراجات الموت الأزلية) هائمة بين أرواح (مجبولات على السفك ليوم المصائر) الموت وقبضته والأرواح المجندة له في اللامرئي والمسقطات لأهدافهن رؤوس البشر منذ الأزل. الحقيقة الثابتة في أزمنة تشحب ألوانها حتى تصل إلى اللون الأوحد القاتم، الدامس لون الموت حقيقة لا مفر منها.

وصف للمآتم، بنات النعش والدفاع العاجز عن إمكان خلود لجسد ترقبه أيادي الغيب كي تهشمه في آخر الأمر.

وصف للمآتم، العويل، الأرامل، المواجع، والأحزان التي تبت في الجنائن.

التسليم الذي يفرضه الإيمان والموروث تقول الشاعرة:

اقتربوا للموت فهو الحق
إذا ما شابت السنوات

تصف خروج الجثمان، الحداد، واحتفالات الموت يقودها النحيب إلى النحيب.

كأنما الجزء الأول من النصوص ثوب سواد، جلباب موت يثقل الكاهل بمأساويته وتشكل نصوصه حضرة عزاء للدنيا بأكملها طارحة موروثاً من معاني الزهد، والثكل، والصوفية كعبرة من عبر الموت وما يفعله بأرواحنا، ثمن الذين مازلوا أحياء في ظل فقد يسرق منا شرايين الحياة وزهوتها.

تمضي الساعة إلى الجزء الثاني (بكاء الأرواح في المدن النائمة) في حالة تأملية للموت، وما بعد الحدث الأشد. تبدأ بقصيدتها (ما قبل الرميم وما قالته الروح من غفلتنا). تتلبس جسد الميت حين تقول:

كنت مبلباً كما يليق بجسد مات تواً
وقد طغى في صباحه الانتظار

وتقول:

كما أطلعناك في الولادة
نأخذك الآن دون الألم

صار موت أبيها موتها وصمته الأخير صوتها الشعري وحزنها العميق حنينها الذي لا ينتهي بانتهاء النص.

في وحدة الشاعرة الموحشة لا يتراءى أنيس أو شاغل يأخذها من فك الوجع والموت كأنما نذرت لكتابة الموحش والموجع. تقول:

ـ فتشتُ ردهات قلبي
وجدت الموت جالساً
يحيك معطفه
والأحزان مكدسة في الجهات
كأنها شموع أشعلت
في فناء كنيسة معتمة

ولا تكاد الشاعرة تبتعد عن هذه البنائية الموحشة في بقية أجزاء مجموعتها الشعرية السبعة ثمة عودة إلى مكائد الليل، والارتياب بالدنيا كما اعتادت منذ البدء غير أنها رويداً، رويداً تعود إلى جسدانية ذاتها خارجة من جثمان الأب الذي مضى. تعود إلى ذكرياتها، ربما الطفولة، الغياب بين الأعوام. تعود إلى غربة روحها في عالم الأحياء تلك الغربة التي توصلها إلى تمني الموت حينما تقول في قصيدتها (رصاص رحيم).

ـ وكنت أبتسم مصلية
أن يطلق الزناد سريعاً

لأنني قبلها بليلة فقط
تمنيت أن تصيبني
رصاصة طائشة

إن الحياة في حد ذاتها لا تشكل حضوراً في النص الشعري بقدر ما يبدو الموت متربصاً من كل النواحي، يؤكد حضوره للشاعرة في كل شيء حتى يوصلها إلى تحديه ودعوته للمبارزة حين تقول:

- دعوت الموت أن يبارزني
أتى على كل أغصاني
تاركاً لي الاحتضار في عتمة القصائد

نصوص نجوم الغانم الشعرية مترعة بتجارب الألم الروحي، واستحضار أشباح قديمة لذلك الألم. تكتب بلغة متوترة ومشحونة بظلال الكتب المقدسة تهيم روحها بين الصلبان والأديرة أكثر مما يشبه زمنها اللحظي، تستدعي الطبيعة وظواهر الكون. في خطابها مخاطبة الموت والملائكة والشجر والعواصف، ارتحالات الداخل ملغية تقاطعات الخطاب مع الآخر المتجسد في بني البشر إلا فيما ندر تحوم الشاعرة في ظلال الميتا فيزيقي محمية به حيناً ومرتعبة منه في حين آخر وهي في خلاصة ما قد قدمته من نصوص شعرية طوال تجربتها الإبداعية تكاد لا تشبه بنات جيلها من الشاعرات حيث تغيب الهموم النسوية، التحديات الإجمالية التي تواجهها كأنثى، ومفاصل العلاقة بين المرأة والرجل لا يتضح سعيها نحو الحرية الفردية وتحرير النص من الموروث الميتا فيزيقي بل أنها في تجربتها تكاد تسعى لتعزيز الرومانتيكي المؤلم، الغيبي، والصراع الأبدي مع الطبيعة، الموت، والشبحي على حساب المحتفى به من أمور دنيوية وإنسانية. غير أن نجوم الغانم تتمتع كشاعرة بقدرتها اللفظية على استحضار مخيلة خاصة، وصنع صور جمالية في اللغة أياً كان المضمون الذي تذهب إليه. ويبقى أنها كشاعرة تعيش زمن الحداثة وما بعدها مازالت مطالبة بتجاوز إرث الماضي إلى تحرير الروح واللغة من ثقل سوداوية الثكل، الكهنوتية، والكابوسية التي تحيط بنصها الشعري من كل جانب.

المجموعات الشعرية

1- نجوم الغانم: رواحل (بيروت: دار الجديد، 1996)

2- نجوم الغانم: منازل الجلنار (بيروت: الانتشار العربي 2000)

قراءة في «عروس البحر» للطيفة بطي

• بقلم: حسني التهامي

القصة القصيرة فن مستحدث لا يكاد المتصفح للموروث القصصي القديم - سواء في الآداب الغربية أو حتى في أدبنا العربي - أن يعثر على جذر ضارب في كلا الأدبين.

وهذا الفن القصصي لا يكاد يربو عمره على قرن ونصف قرن من الزمان. ولقد سبقتنا لمعرفة أصول هذا النوع الآداب الأوروبية. فما بين عامي 1814 و1821 شرع «هوفمان» الألماني في نشر قصصه التي كانت حافلة بعنصري الإثارة والتشويق.

وفي الأدب الأمريكي لمع بين كتاب القصة القصيرة إيرفنج الذي وضع - بعد نشر كتابه «كتاب الفصول التسجيلية» - بعض ملامح القصة القصيرة.

وتلاه بعد ذلك كاتبان مبدعان هما: «إدجار آلان بو» و«نانيثال هوثورن» اللذان أحدثا تطورا ملموسا في فن القصة القصيرة. وفي فرنسا نجح «تيو فيل جوبيتر» و«بلزاك» و«بروسيير ميرميه» في تشكيل ملامح خاصة بمثل هذا الفن.

والواضح أن سر تميز هؤلاء الكتاب ونجاحهم في إرساء القواعد

والتقاليد المتميزة بفن القصة القصيرة هو انصرافهم عن الأنماط السائدة للقصة في ذلك الحين حيث كان الكتاب يغرقون قصصهم في الخرافة والخيال. ولقد برع هؤلاء المؤسسون لفن القصة في تجسيد الواقع الذي يحيط بهم وتصوير جزئياته وتفاصيله الدقيقة.

في هذه الدراسة نتناول مجموعة قصصية من الأدب الكويتي بعنوان «عروس البحر» للكاتبه الشابة لطيفة بطي، والكاتبة أرى أنها في قابل الأيام سيكون لها شأو بين كتاب القصة القصيرة عندما تكتمل أدواتها الفنية وتنضج تجربتها وتتشابك حبال أفكارها، وهذا لن يتأتى إلا من خلال إطلاله واعية على العالم.

تجنح الكاتبة لاستخدام معظم شخوص مجموعتها القصصية من عالمين متباعدين في الزمن وأيضا في البعد النفسي. هذان العالمان هما عالم الطفولة الخصب المتسم بالبراءة والعفوية والانطلاق وعالم يخيم على روحه يأس الدنو من النهاية المرتقبة وجفاء الوهن الذي ينخر في عظام الشباب فيحيل العمر قتادا وأسى. الطفولة بانطلاقها واخضلال عودها المياد دائما ترنو للشباب الفتي، للربيع الذي يوزع أريجه على أفق الكون وروح الحياة. والكهولة بكآبتها وضيق أفقها تحاول دائما أن تسترجع ذكرياتها التي تمتح من حديقة الشباب وتحاول أن تنسج خيطا من النور ممتدا من وهج هذا العمر الرطيب فيمزق به بعض أهداب القتام الكهولي.

في قصة «عروس البحر» يتسلل البطل من خلال حيلة «الفلاش باك» إلى ذكريات قديمة حيث كان طفلا، فالجدة ورغبتها في آداء طقسها المعتاد (الذهاب إلى مقبرة البلدة القريبة) وهي تجر الطفل جرا. بينما كان الطفل لا يكف عن البكاء رافضا الذهاب معها. هاتان الرغبتان تمثلان قطبين متنافرين وعالمين متباعدين (الطفولة والكهولة).

والكاتبة في قصة «عروس البحر» لا أظن أنها نجحت في تجسيد العالم الطفولي بما يكتنفه من جهل لِكُنْه العوامل المحيطة به وشغفه وفضوله للتعرف إلى ماهية هذه العوالم. فالطفل دائما يسأل ويقحم نفسه من خلال تساؤلاته كي يرقأ جفنه ويستريح باله.. وهذه هي طبيعة الطفولة.

ولكن الكاتبة لم تدرك أن الطفل بطبيعته قادر على استكشاف وإدراك المحسوسات بينما الأفكار المجردة يصعب عليه أن يدرك كنهها. يقول الطفل لجدته:

«أحقا يا جدتي أن العانس امرأة لا بيت لها في الدنيا ولا في الآخرة؟!» ولما سألته جدته: «من أين أتيت بهذا القول؟!» أجابها: «سمعت ذلك من فم الفتيات.. حين كنا نلهو».

ومن المعقول مثلا أن يسأل الطفل جدته «ما معنى كلمة عانس يا جدتي؟» أو تقول له الفتيات إن العانس هي امرأة لم تتزوج وفاتها قطار الزواج. ونلحظ أيضا أن كلمات الجدة للطفل عميقة تحتاج إلى إدراك ووعي كبيرين «الفتيات الصغيرات..

إنهن عيون وأبواق أمهاتهن ينبئن عنهن!!». ص 9.

بينما تنجح الكاتبة في تجسيد الطبيعة الطفولية بكل سذاجتها وتلقائيتها في «أطياف الماضي». فحديث الأطفال قصير ومرح ومفرغ من أي تجريد وإطلاق. وهم يتصرفون كيفما يتراءى لطبيعتهم ويروق لأمزجتهم حتى المعلمتان نجحتا في مخاطبة الأطفال بلغة تتسربل برداء الطفولة البسيط. فهما شاركتا الأطفال لهوهم وتقمصتا دورهم وقلدتاهما في «ألفاظهم المتعثرة وتساؤلاتهم البريئة وفي حركاتهم البطيئة حينا والسريعة حينا آخر».

وهذا جلي عندما سألت «س» الطفل: «ما اسمك يا صغيري؟

- زيد.. أجاب الطفل باستغراب ذلك أنه فوجيء بسؤالها المعلوم إجابته مسبقا إليها.

- ماذا قلت ياعزيزي؟

- زيد!!

- ماذا.. ز... زي... زيا....

- زيد!.. قالها الطفل بصوت عال قبل أن يستغرق في ضحكاته البريئة واضعا يديه حول فمه مبقيهما نصف مفتوحتين مقتربا من وجه «س» التي في كل لحظة تتصنع الجدية وعدم الاستيعاب.. آه اسمك زيدان البهلوان!» ص 51.

ولطيفة بطي كاتبة مولعة بتيار الوعي لذا فإننا نجده في كل قصة من مجموعتها. لكن المجموعة بأكملها تفتقر إلى الحدث. فالتداعيات التي وردت على لسان «ص» و«س» كان ينقطع خيطها بفاصل من تدخل الأطفال العفوي مرة بشكواهم من الطفل المشاكس ومرة أخرى لعطشهم الشديد ورغبتهم في إطفاء غلتهم. ولم نجد ثمة حدث أو مشكلة ذات قيمة، فالموضوع ببساطة هو خطبة «س» ودعوة «ص» للانطلاق وسط مروج الحياة والتمتع بمباهجها. إن دعوة جيمس جويس واستخدامه تيار الوعي في رواياته بمثابة هدم للمثلث الأرسطي. فأرسطو كان يدعو إلى تدرج الحدث حتى يصل إلى الذروة Climax ثم يأتي في نهاية القصة حل ومخرج من تأزم الحدث. بينما كان يدعو جيمس جويس إلى ما يسميه "Bull dozing Climax" الذروة المسطحة. وهذا لا يعني اختفاء الحدث. فكل فكرة تعرض لها جويس تحمل في طياتها ذروة معينة. فالأحداث متشابكة ومعقدة.

وفيما يبدو فإن «عروس البحر» كمجموعة قصصية ترتكز اهتماماتها على الشخوص. وهذه الشخوص تبين عن نفسها من خلال الحوار. تداعيات تشي بانجذاب الشخصية وحنينها إلى الماضي حيث الدعة والسكينة. فالشخصية تكشف لك عن بواطنها وعوالمها وأعماق دواخلها خلال حوارات طويلة أشبه ما تكون بسرد طويل مما يجعل القصة تفتقر إلى عامل التشويق والإثارة فتطفو على ذهن القارئ سحابة من السأم والملل. ولو أن الكاتبة اختزلت حوار الشخوص وتطلعت إلى آفاق جديدة من الأفكار والأحداث لكانت قصصها أكثر تماسكا وأروع فنية، يعينها على

ذلك رقة اللغة المستخدمة في الحوار والسرد معا ووحدة العناصر الوجدانية وأيضا قلة الشخوص.

في قصة «هو ورفيقه» يستوقفنا مشهد الشرقي الذي دس في جيب ماغي «شيئا ظنته بقشيشا أول الأمر وحينما استخرجته كان عبارة عن ورقة مطوية» رمت الورقة ثم عادت وتناولتها من جديد وأعطتها لـ«م». ويبدو أن الكاتبة - حينما أخبرتنا أن ماغي ظنت أن هذه الورقة بقشيش - نست أن البقشيش عادة ما يكون قدرا ضئيلا من النقود سواء أكان فضيا أو ورقيا. وإذا بنا نجد الورقة المطوية عبارة عن مفكرة كبيرة حوت عشرين صفحة من المجموعة القصصية. هذه الخاطرة الطويلة هي بمثابة تساؤلات فلسفية وتعاليم خلقية لا تستطيع ماغي فك رموزها ولا تخدم العمل القصصي بينما تسعى لتفكك الوحدة البنائية للعمل الأدبي.

في مقال كتبه إبراهيم المصري «حول التأليف القصصي المصري» (مجلة الفجر - العدد 53 - 24 يناير 1926)، يؤكد الكاتب أن المطلب القصصي الأساسي هو نقد الحياة، هو تصويرها بأقوى ما يمكن من الدقة والعمق حتى تنعكس هذه الرسوم النابضة المختلجة على مخيلة القارئ وفكره فيستطيع بواسطتها أن يتعرف أسرار الخليقة ويستبطن دفائن نفسه ويقف على أطوارها وأفاعيلها ويتمكن في النهاية من تكوين رأي شخصي له في الحياة يتهدي بهديه ويستضيء بنوره ويسير بموجبه مقدوره الدنيوي كإنسان متمدين نبيل.. تلك هي مهمة القصاص..».

وقصص لطيفة بطي تنتمي إلى ذلك النوع من القصص الهادف إلى غرس قيمة ما في النفس الإنسانية. والقيمة التي أرادت أن تتعرض لها الكاتبة هي قيمة الجمال الروحي. فالراوي الذي سرد أحداث القصة - رغم فتونه بصورة الحسناء التي ظلت تموج في مخيلته حتى رسمها في أروع صورها - يقر لزوجته الهادئة الطباع بقوله: «رأيي كإنسان كانت فاتنة ورائعة أكثر منك، أما رأيي كزوج لا فاتنة في الوجود سواك!!».

والعانس قد وعدت الطفل بإحضار كتب وقصص مليئة بصور جميلة تستهوي عقله تشبع نهمه الطفولي والفضولي نحو كل ما هو جميل ومحسوس. لكنها في الوقت نفسه أكدت أن «أرواح الكائنات والأشياء هي التي تضفي عليها جمالا وبهاءا لا مظاهرها التي أول ما نتلقاها بأبصارنا!».

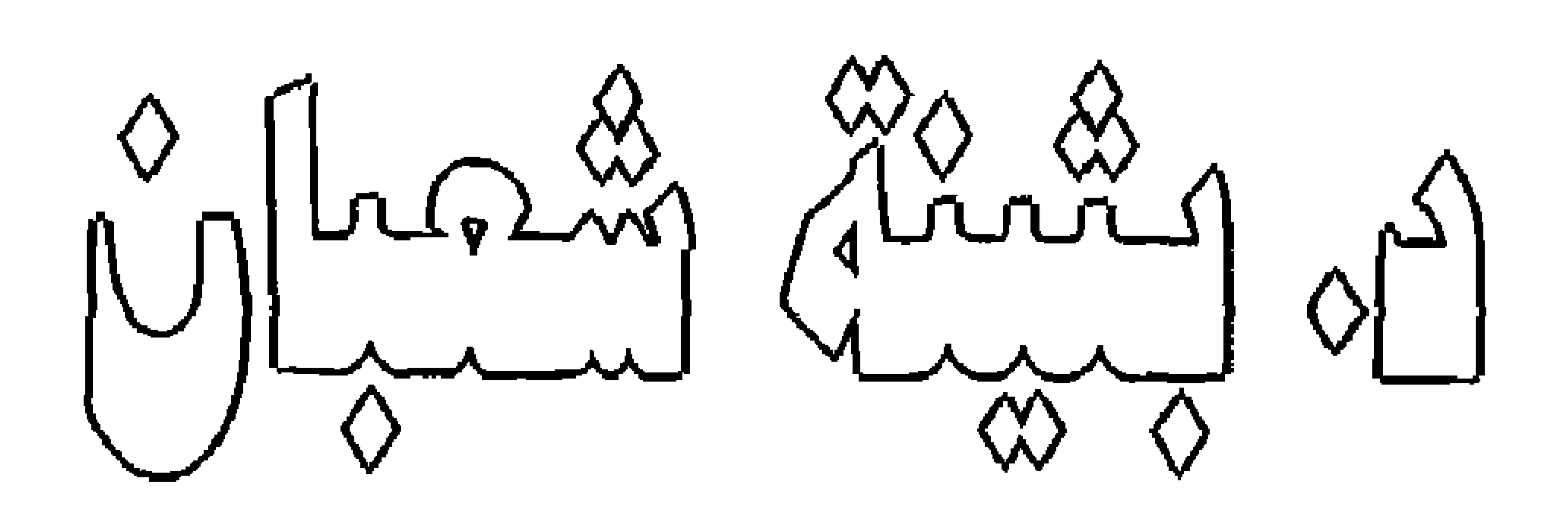
وعلق الطفل بعفوية «أنت لست جميلة!» ويستطرد: «لكن لك روح جميلة أحسها وأشعرها». ثم يمتطي جواد مخيلته ويرسم صورة فاتنة للملائكة ولم تكن الصورة في الواقع سوى «عروس بحر دائما ما يتخيلها الرسامون بهذا المنظر» وظن العجائز أن العانس هي التي أفسدت خلق الطفل وأوحت إليه بهذا الرسم والناس لا تكف عن ذكر العانس فحبسوها بهمزاتهم ولمزاتهم وأدت بها عزلتها إلى حزن وشحوب. فهزلت وذبلت إثر هذا الخيال

الملائكي / الشيطاني الذي لعب بذهن الطفل حتى خرج حسيا في صورة رسم على ورق. وتبقى الكلمات التي شبكتها العانس مع الصورة في ذهن الراوي:

يا للسخرية!
عندما ترحل
عن الدنيا
تلك الأفواج البشرية
ستقدم على الله
بأردية بيضاء
يخادعون
الله
وما يخدعون
سوى أنفسهم

لو يدركون!!.. إلخ! ص 19.

وفي قصة «العين تأتي والقلب يؤتى» يستهوي الفتاة شكل شاب وسيم لم يجذبه إليها أي تصرف عاقل أو سلوك ينم عن روح إنسانية ومشاعر صادقة، ذلك الفتى المتأنق الوسيم كانت أخطاؤه صوابا لديها. والكاتبة تريد أن تؤكد فكرة خلقية على لسان «س» وهي «قد نجد إنسانا دميما لكن روحه وأخلاقياته تمنحه جمالا إلهيا خالصا، وآخر وسيما في ملامحه وقسماته لكن لم تكن أخلاقياته وسلوكياته سوية، لم تمنحه سوى مسحات شيطان تزيدنا منه نفورا وعنه ابتعادا».



د. بثينة شعبان ومئة عام من الرواية النسائية العربية

• عرض: جميل داري

يتألف هذا الكتاب للدكتورة بثينة شعبان من تسعة فصول، تحاول من خلالها الدفاع عن المرأة المبدعة وإثبات أنها لا تقل عن الرجل ذكاء وإبداعا.

أود عرض هذا الكتاب بإيجاز شديد، وأسلط الأضواء على أهم القضايا التي عالجتها المؤلفة بموضوعية حينا وحينا بانفعال وتحيز واضحين.

● الفصل الأول عنوانه: تهميش الكتابات النسائية

وفيه تؤكد الكاتبة أنه تم تهميش الكتابات النسائية بحجة أن مخيلة النساء وخبرتهن محدودتان، ويرى النقاد بأن الكاتبات العربيات قد فشلن في الخروج من قمقم البيت والأطفال والحب والزواج في كتاباتهن، وفشلن في معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية، كما أن عبارة «أدب نسائي» ما زالت تستخدم كعبارة مهينة.

وتتطرق المؤلفة إلى قضية ماهية الكتابة الجيدة التي يحددها الرجال، علما أن الكتابة الجيدة ليست حكرا على الرجال، وقد تكتب المرأة بطريقة مختلفة لأنها مخلوقة مختلفة.

كما ترى أن إحدى المشاكل التي رافقت الأدب النسائي خلال التاريخ هي مشكلة المتلقي وليست مشكلة الكاتب، فالكتابات النسائية كانت موجودة دائما، ولكن موقف المتلقي أنكر هذه الحقائق البديهية، وتعود الكاتبة إلى الوراء لتشير إلى حقيقة أن معظم الشعر الذي نظمته النساء العربيات قديما إما أنه لم يسجل أو أنه ضاع بعد تسجيله.

تستشهد المؤلفة بقول المؤرخ الفرنسي غوستاف لوبون: «إن العرب في الأندلس هم الذين قدموا فكرة الصالونات النسائية الأدبية لفرنسا في القرن الثاني عشر.

ولأن المرأة العربية المبدعة تمتلك هذا الرصيد الإبداعي منذ القديم وحتى الآن، فإن المؤلفة توجه نقدا صارخا إلى النقاد العرب الذين أهملوا تقويم الرواية النسائية في كتاباتهم مثل: سمر روحي الفيصل، كما أنها تختلف مع جورج طرابيشي الذي انتقد الطريقة النسائية في كتابة الرواية من خلال نقده كتابات نوال السعداوي.

كما ترفض إضفاء صفة النجومية على بعض الكاتبات مثل: غادة

السمان ونوال السعداوي كما تنقد مقالات الدكتور حسام الخطيب حول الرواية النسائية في سورية.

إن المؤلفة تدعو إلى قراءة الروايات النسائية بدلا من صياغة نظريات عما كان يجب أن تقدمه تلك الروايات، كما يجب أن يعتمد التقويم النقدي على النص المعطى والمنبثق منه بدلا من أن ينبثق من مفاهيم وأحكام مصوغة خارج النص.

وفي هذا الفصل حديث عن الوعي النسائي والصحافة النسائية العربية، وكل ذلك يدل على مدى حسن إحاطة الكاتبة بهذا الموضوع الحيوي الذي تفتقر إليه المكتبة العربية.

● **الفصل الثاني، عنوانه: الروائيات العربيات: البدايات**

ترى الدكتورة بثينة شعبان أن النساء هن القاصات الأول في تاريخنا منذ شهرزاد التي برهنت لكل من الرجال والنساء على قوة تأثير القصة علينا.

وفي محاولة لاقتفاء أثر الكاتبات العربيات إلى أبعد تاريخ ممكن وجدت الكاتبة أكثر من امرأة عربية كتبت الرواية قبل محمد حسين هيكل صاحب رواية «زينب» 1914م. فمعظم المحاولات الرائدات ظهرت في لبنان، وأن الكاتبة الرائدة للرواية العربية هي: زينب فواز، وقد نشرت روايتها الأولى حسن العواقب أو غادة الزهراء عام 1899م، وكانت زينب فواز تسمى «درة عصرها» وموهبة فريدة، اكتسبت أعمالها شهرة واسعة في العالم العربي. وتقرأ الكاتبة هذه الرواية قراءة نقدية مع تلخيص لأحداثها.

وهناك روائية سورية أخرى كتبت روايات قبل ظهور رواية زينب وهي «عفيفة كرم» وروايتها الأولى هي: بديعة وفؤاد، وتقدم الكاتبة لها قراءة متعمقة وذكية، وتؤكد أن مواضيعها الأساسية تشغل بال الروائيين والروائيات العرب اليوم، وهي رواية طموحة ومتطورة فنيا على رواية حسن العواقب. وبعد هذه الرواية كتبت سبع روايات أخرى قبل أن تبلغ الثلاثين أي قبل عام 1914م.

وترى الكاتبة أن أي حديث عن أصل الرواية العربية لا يأخذ بعين الاعتبار أعمال هؤلاء الروائيات يبقى حديثا ناقصا وغير مكتمل.

وتؤكد الكاتبة أن زينب فواز وعفيفة كرم وفريدة عطايا ثلاث روائيات رائدات ساهمن بشكل هام في ظهور الرواية العربية، قبل سنوات عديدة من نشر ما أطلق عليها اسم «الرواية العربية الأولى» لمحمد حسين هيكل.

● **الفصل الثالث عنوانه: البحث عن المساواة..**

تتحدث الكاتبة هنا عن بعض الروايات النسائية وتصل إلى النتيجة التالية:

لقد قدم هذا الجيل الرائد في الروائيات العربيات بطرق بارعة متعددة التماسا مشجعا للمساواة، والقضايا التي كانت تشغل بال النساء. كما تعرض هذه الروايات ليس «التشابه» مع الرجال بل فرصة متكافئة معهم، وتمثل هنا نموذجا من أدب لا يزال من الواجب اكتشافه،

وتؤكد الكاتبة أنه في أواخر الخمسينات أخذت أصوات الروائيات العربيات تسمع بشكل أفضل بكثير، وأصبحت الاستجابة ملموسة أكثر.

● **الفصل الرابع عنوانه: انبثاق المرأة الجديدة**

تناقش الكاتبة بعض الروايات النسائية العربية منها: «الجامحة» للكاتبة المصرية أمينة السعيد. «مراهقة» لماجدة العطار - «أنا أحيا» لليلى بعلبكي - «أيام معه» لكوليت خوري - «اعترافات امرأة مسترجلة» لسعاد زهير. إن هذه الروايات تسبر الظلال المختلفة للفروقات بين الجنسين التي تجعل من حياة النساء صراعا ضد تيارات القيم الاجتماعية منذ الطفولة المبكرة إلى الشيخوخة. تدعو هذه الروايات، إلى خلق إنسان جديد «رجل وامرأة» وبعد ذلك فقط يمكن للعالم أن يصبح مكانا أفضل للجميع.

إن القضايا المعالجة في هذه الروايات لا تزال هي القضايا الرئيسية التي تشغل النساء العربيات اليوم، وتكرر الروائيات العربية العديد من المواضيع نفسها التي كتبن عنها منذ سنوات مضت لأنه لم يتم حسم أي من المشاكل التي تعرضت للبحث. والفوارق بين الجنسين لا تزال سائدة حتى الآن.

● **الفصل الخامس.. النساء والأمة:**

الروايات النسائية 1960 - 1967

يهدف هذا الفصل إلى تحدي الرأي الشائع في النقد الأدبي العربي بأن الرواية النسائية تركز فقط على الحب والأسرة والأطفال، ومع أن هذه المواضيع تعتبر مشروعة بحد ذاتها فمن الطبيعي أن تكتب النساء عما يعرفنه بشكل أفضل، ولكن هذا لا يعني أن النساء كن غير مباليات بما يحدث في الميدان السياسي. وأن الروايات التي تلخصها الكاتبة وتدرسها بعمق وذكاء هي شهادة على حقيقة أن النساء لم يكن مهتمات بالأسرة والأطفال فحسب بل وبالأمة أيضا.

والواقع أن الروايات النسائية التي كتبت في أوائل الستينات كانت سياسية بشكل أساسي أكثر منها اجتماعية، وهي ضد التيار السائد الذي يعتبر مسؤولا عن تهميشها.

وأن الشيء المشترك بين هذه الروايات هو صحوة الوعي لدى النساء، فالنساء يحللن وينتقدن الواقع الاجتماعي والسياسي ويستحضرن رؤيا جديدة تضع الأسس من أجل إعتاق كل من الرجال والنساء.

والروايات المذكورة تمثل مجرد نموذج من الفيض الضخم من الروايات التي ألفتها نساء عربيات، وهي تكشف عن إدراك اجتماعي وسياسي مؤمن بحركة تحرير المرأة، وجميع هذه الروايات متفقة على أن تحرير المرأة هو الخطوة الصادقة الأولى في أي إصلاح سياسي واجتماعي حقيق. وقدعانى هذا النتاج الأدبي للنساء من الإهمال طوال عقود مع استثناءات قليلة جدا مثل رواية لطيفة الزيات، لكن الوقت قد آن كي يخضع لنقد جاد ومسؤول.

● **الفصل السادس.. عنوانه: روايات الحرب النسائية**

ترى الكاتبة أن هناك أعمالا كتبتها النساء تعالج الحرب بطريقة مختلفة عن طريقة الرجال وتذكر أسماء بعض الروايات النسائية لألفة الأدلبي وليلى عسيران وقمر الكيلاني وغادة السمان وغيرهن، وتؤكد الكاتبة أن هذه الروايات تظهر أن النساء العربيات كن مستغرقات بعمق في مصير بلادهن وشعوبهن، كذلك في التفاصيل البالغة الدقة كمعاركهن الخاصة ضد الظلم والتمييز، ويعتبر استبعاد جميع هذه النصوص عن روايات الحرب إفقارا لأدب الحرب العربي.

تشكل هذه الروايات مساهمة هامة في أدب الحرب العربي، ولهذا يجب تضمينها في أية دراسة جديدة عن الأدب الذي كتب في أعقاب حرب عام 1967 أو عن أدب الحرب العربي بشكل عام.

● **الفصل السابع.. عنوانه: تجليات**

ترى الكاتبة أن روايات حميدة نعنع وحنان الشيخ وهدى بركات وإملي نصرالله وأحلام مستغانمي تبدأ مرحلة جديدة في تاريخ الرواية العربية التي كتبتها النساء.

وبعد دراسة مستفيضة لروايات هؤلاء المبدعات تصل الكاتبة إلى النتيجة التالية:

تظهر هذه الروايات أن النساء العربيات لم يكن يعشن على هامش الأحداث الاجتماعية والسياسية، خلال أكثر الأوقات اضطرابا في تاريخ العالم العربي، بل كن منخرطات بعمق في مصير بلادهن وشعوبهن وكذلك في التفاصيل الدقيقة لمعاركهن ضد القمع والتمييز.

إن استبعاد جميع هذه الروايات من التيار الرئيسي في الأدب العربي يعني إفقار التراث الأدبي العربي واستلابه من وجهة نظر نسائية ذات منظور خاص وتحليل مختلف للحدث وتأثيراته على الحياة العربية الحالية والمستقبلية.

● **الفصل الثامن.. عنوانه: سيدات المهنة**

ترى المؤلفة أنه مع تنامي ثقتهن والطريقة التي عبرن بها عن أنفسهن بدأت الروائيات العربيات بالتنقيب عميقا في الماضي ونشر رؤاهن الخاصة عن تاريخهن الوطني.

تتوقف الكاتبة عند بعض الأسماء الروائية النسائية اللواتي ركزن على إعادة تقويم ما كان يعتبر من المواضيع المحرمة في الميدانين الاجتماعي والسياسي، وقد وضحن في رواياتهن صلة لا تقبل الجدل بين الماضي والحاضر، مشيرات إلى جذور المشاكل التي لم تعالج حتى الآن. تتساءل الكاتبة: هل تمكنت المرأة العربية الكاتبة بعد قرن من الجهد الدؤوب أن تتربع على عرض فن هي التي بدأته، وهل حان الوقت لإنصافها على مستوى النقد والجمهور؟ هذا ما سيناقشه الفصل الأخير من هذا الكتاب.

● **الفصل التاسع.. عنوانه: مستقبل الرواية النسائية العربية**

كما أن زينب فواز هي التي كتبت أول رواية عربية في نهاية القرن

التاسع عشر، فإن سحر خليفة هي الروائية العربية الأولى في النصف الثاني من القرن العشرين التي أسست لرواية نسائية تحررية سياسية ومتقنة فنا وموضوعا ولأنها كذلك في نظر الكاتبة فقد أرجأت دراستها إلى هذا الفصل وقررت أن تمنح أعمالها المساحة التي تستحق فتتوقف عند رواياتها: الصبار، عباد الشمس، مذكرات امرأة غير واقعية، باب الساحة الميراث.

ثم تتحدث المؤلفة عن نجوى بركات وروايتيها الأخيرتين: باص الأوادم، يا سلام.

وهدى بركات وروايتها: حارث المياه، وسلوى بكر وروايتها الأخيرة «البشموري» وتمتدح الكاتبة رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي التي نالت عليها جائزة نجيب محفوظ عام 1998م.

وتذكر الكاتبة أسماء روائيات أخريات من الجيل الطالع.

وهكذا تؤكد أن المرأة العربية هي أول من كتب الرواية، وقد تطور هذا الفن مع تطور قدرات المرأة على الكتابة والإبداع، وترى أن إلصاق تهمة الانكفاء على الهم الخاص والابتعاد عن الهم العام لتحجيم الكتابات النسائية والتقليل من شأنها هي تهمة باطلة، وترى أنه كما أن المرأة هي التي نقلت حرفة النسيج من جيل إلى جيل، فهي أيضا ومنذ شهرزاد ملكة القص والحكاية، وستنقل إلى القرن الحادي والعشرين رائدة للرواية العربية تماما كما افتتحت هذا القرن العشرين بكونها مؤسسة الرواية العربية.

● **كلمة أخيرة:**

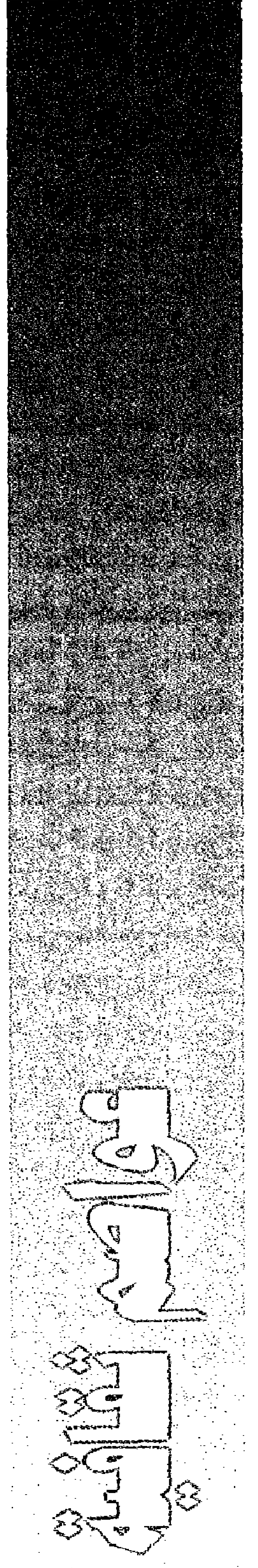
لقد بذلت الكاتبة جهودا جبارة في الإلمام بمواضيع هذا الكتاب من خلال المراجع والمصادر العربية والإنجليزية، وأتوقع أن الكتاب احتاج إلى سنوات طوال لإنجازه بهذا الشكل الرائع. علما أن الكتاب لا يشمل أسماء كل الروائيات العربيات، فمنهج الكاتبة حسب ما جاء في مقدمتها في اختيارها هو: شعبية الرواية بين القراء العرب ثم القيمة الأدبية لهذه الرواية.

وبذلك أضافت الدكتورة بثينة شعبان لبنة جديدة إلى صرح الكتابة النسائية.

الكتاب: مئة عام من الرواية النسائية العربية

المؤلف: الدكتور بثينة شعبان

الناشر: دار الآداب - بيروت ١٩٩٩م



■ الكويت: حصاد الرابطة

زينب رشيد

■ القاهرة: المؤتمر الثاني للنقد الأدبي

محمد الحمامصي

■ دمشق: بيت النحت والغرافيك والتصوير

علي الكردي

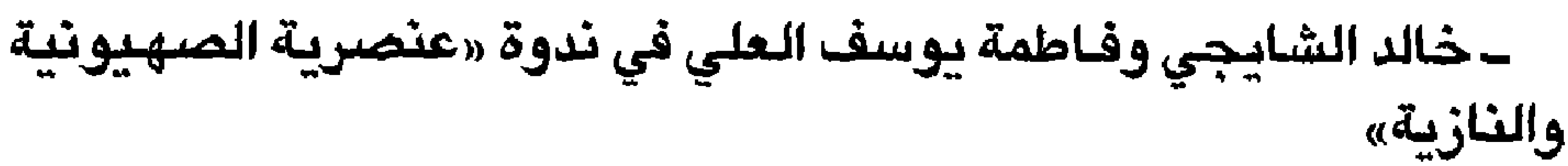
■ المغرب: أصيلة في دورتها الثالثة والعشرين

صدوق نور الدين

الكويت: حصاد الرابطة

• زينب رشيد





ـ خالد الشايجي وفاطمة يوسف العلي في ندوة «عنصرية الصهيونية والنازية»

شاركت رابطة الأدباء في الكويت بندوة «عنصرية الصهيونية والنازية»، التي عقدها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في دمشق أخيرا.

وقد مثّل الرابطة الأستاذ الشاعر خالد الشايجي والأديبة الباحثة فاطمة يوسف العلي اللذان قدما ورقتي عمل، وشاركا في المداخلات والحوارات حول موضوع الندوة. كما أبرزت أجهزة الإعلام السورية المقروءة والمسموعة والمرئية نشاط الوفد الكويتي ومشاركاته الجادة.. **وفيما يلي ملخص البحث الذي قدمته الأديبة الباحثة فاطمة يوسف العلي في هذه الندوة:**

أود أن أوضح ثلاثة أمور أعتقد أنها في صميم موضوع «مظاهر العنصرية الصهيونية في الإعلام الصهيوني والغربي المتصهين»، أولها أن رصد المظاهر وتصنيفها، وتحليلها ثم تعليلها يبدأ من تعقب وسائل الإعلام المباشرة كالتلفزيون والصحافة والإذاعة، وغير المباشرة كالسينما والكتب والعلاقات الشخصية والندوات ومراكز البحوث.. إلخ، وتعقب هذه الأنشطة ليس بمقدور باحث واحد حتى وإن تعدد مساعدوه.. وثانيها أن هذه العنصرية الصهيونية مؤكدة بمظاهر أساسية هي التي تجري تجميل قبحها، وتسويقها إعلاميا. فالدولة الصهيونية كيان سياسي عسكري قائم على القوة المطلقة، وقائم على التمييز الاستعلائي لليهودي على غير اليهودي، وهو لا يكتفي بالتزايد السكاني الطبيعي وإنما يأخذ باستيراد المواطنين، ويحولهم إلى مستوطنين في أرض الغير، ويساندهم في نزعتهم العدوانية الساعية إلى التوسع المستمر.. هذه هي المظاهر العنصرية الصهيونية في أشد صفاتها خطرا.

ولكن السؤال الذي يستحق أن نطيل التفكير فيه، تفكيرا عمليا واقعيا لا يهرب إلى شماعة مسؤولية الآخر ليخدرنا بالنوايا الحسنة والقلوب البريئة، ولا يجد راحته في جلد الذات ورفع راية العجز البيضاء..

إن الحقيقة الواحدة لا تحدث من سبب واحد، ولهذا علينا أن نبحث في

واقعنا، وأن نبحث في الآخر الصهيوني، والآخر المتصهين، والجو العام، وحركة المستقبل، ولغة العلم وأسرار الإقناع.

أليس شيئا مثيرا جدا أن تكون لنا في عاصمة ما أكثر من عشرين سفيرا، وأكثر من عشرين سفارة، وللصهيونية سفير واحد، ومع هذا يكون له الحضور الأقوى، والإقناع الأعلى؟! هل، والحال هذه، نفكر في السفراء، وطريقة اختيارهم، وحجم الحركة المتاح لهم، ومحاسبتهم أو عدم محاسبتهم، وأين ينفقون ميزانياتهم؟ أم نفكر في أوضاعنا الداخلية في الوطن التي تفرز هذا السفير وتحدد صلاحيته ومداه حتى وإن كان خارج الوطن؟

هذا مجرد مثال، أو مدخل، ومع هذا لا نستطيع أن نحصر القضية الإعلامية في سفرائنا وسفرائهم. إن الجهاز المساند في الوطن الأصل مؤثر جدا، ولعلنا نلاحظ أن الحركة الصهيونية التي أعلنت ميلادها في سويسرا - كما هو معروف - اتجهت إلى إنجلترا، الإمبراطورية التي لا تغرب عنها الشمس، أوائل القرن العشرين، فانتزعت منها وعد بلفور، ومارست الضغط على عنقها حتى تحقق، وقامت الدولة اليهودية في فلسطين، فكان البحث عن رفيق للمرحلة التالية لم يستهلك. فكانت فرنسا إلى جانب إنجلترا، مع الصهيونية في معركة السويس سنة 1956، حتى إذا كشف القناع عن الوجه القبيح لمؤامرة السويس الثلاثية، اتجه المؤشر إلى أمريكا لتكون رفيق حرب سنة 1967، وهكذا تمت النكسة.

ونستخلص من هذه الوقفات السريعة:

إن السياسة الصهيونية تحسن قراءة الواقع والمسقبل، وتجدد في تحالفاتها على رأس كل مرحلة لتحقق هدفا جديدا، دون أن تحول أصدقاءها القدامى إلى أعداء.

وها نحن نرى الآن كيف استقدمت إسرائيل مئات الألوف من الروس اليهود أو غير اليهود، وسمحت لهم بحزب سياسي خاص، وسلحتهم وشحنت بهم المستعمرات في غزة والضفة دون أن تخسر ثقة أمريكا، بل نراها تسعى إلى الهند والصين لتجري أبحاثا مشتركة على السلاح، ولتطور آليات وأجهزة لهذين القطبين الخطيرين حاليا ومستقبلا، ودون أن تصل مع أمريكا إلى القطيعة أو عدم الثقة!!

هذه القدرة على قراءة المستقبل ساندت الوجود الصهيوني وروجت له، وجعلته مقبولا حتى في منظومة الاشتراكية الدولية رغم أن إسرائيل جيب أمريكي إمبريالي لا يتجمل.

لا أريد أن يستدرجني الألم إلى الحديث عن غياب الاستراتيجية في تفكيرنا، وغياب التخطيط في حركتنا، بل غياب الحذر في سلوكنا الذي يتحول إلى ألد أعدائنا حين تتصيد وسائل إعلامهم صور كبراء العرب وسلوكياتهم، وأسرار حياتهم وثرواتهم ومستوى تفكيرهم.

ومن المؤسف حقا أن إعلامنا العربي موجه إلينا، مشغول بنا، ببساطة لأن

إعلامنا العربي إعلام سلطة وليس إعلام دولة، إعلام تخدير، وليس إعلام تنوير، ولهذا لا يسمعه غيرنا في الماضي، ولم نعد نسمعه في الحاضر، فقد أغنانا الله عنه بالأطباق المعدنية فوق السطوح، وتأكد ناسنا أن حقيقتنا معروفة لكل الناس إلانا، وأن الآخر موضع الإقناع والتصديق والتفاعل لأسباب ليس من بينها القضاء والقدر، أعني أن أسباب قبوله وأسباب انحسار قبولنا ترجع إلى الوعي بلغة الخطاب الإعلامي، ومصداقية الرسالة الإعلامية، وتكافؤ الداخل والخارج في طرح القضايا وإعلان المواقف.

الدولة الصهيونية تعرف جيدا أن بيننا وبين أوروبا ثأر قديم وصراع متنوع منذ الحروب الصليبية، من هنا تقدم نفسها لأوروبا على أساس أنها امتداد للحضارة الغربية العلمية، المتحررة، المتطورة في مواجهة الجمود الحالم بالعودة إلى العصور الوسطى، وتدرك الصهيونية طموح أمريكا للهيمنة على العالم، فتقدم نفسها لأمريكا على أنها نموذج آخر عصري لاستيلاء الرجل الأبيض بالقوة والعلم على الأرض، وإزالة سلطان بل وجود الهندي الأحمر، وتحقق لأمريكا يوم 5 يونيو سنة 1967 ما لم تتمكن من تحقيقه لنفسها على مدار عشرين عاما في محاربة القومية العربية، وإنهاء الحقبة الناصرية، وفرض الحليف الأمريكي.

لقد تحقق لأمريكا كل هذا بين يوم وليلة، ولا يزال يتحقق بالطريقة نفسها، وهذا أثر من آثار تناغم وتكامل الرسالة الإعلامية المشتركة، كما أنه يصب فيها.

ليست مظاهر العنصرية الصهيونية في الإعلام الصهيوني والمتصهين هي المشكلة، وإنما المشكلة كيف استطاع هذا الإعلام أن يؤسس لنفسه موقعا في الضمير الغربي، وإن لم يكن في الضمير ففي المصالح المستحكمة، وإن لم يكن في المصالح ففي الشعور بالتكامل والتناغم مع طبيعة العصر.

ومهما تكن الأسباب فإنها ليست مجهولة، ولا يمكن اكتشافها، لا من جانبهم الإيجابي في حركته، ولا من جانبنا السلبي في جموده وتفرقه وتناقضه وعجزه.

إن نجاحهم الإعلامي يقف على قدمين إحداها من صنعهم، والأخرى من صنعنا نحن العرب، من صنع تخلفنا، من صنع معتقلاتنا، من صنع تفرقنا، من صنع خوفنا، من صنع قصور نظرنا وغياب منهجنا.. وهذا معناه أن الخطاب الإعلامي (لنا أو لغيرنا) لا يمكن أن يكون مجرد بضاعة مصنوعة على أساس معايير التصدير، الرسالة الإعلامية المصنوعة بقصد التصدير يتم كشفها، وتنقلب على مزيفها، وتدل على عكس منطوقها.

الخطاب الإعلامي يجب أن يكون خلاصة مشروع وطني قومي يتحقق بالفعل، وثمرة اقتناع وعمل، ويكون أخيرا قادرا على قراءة المستقبل، وتبني لغة العلم، وإمكانات الواقع..

بهذا يمكننا التصدي، ثم التجاوز، لتلك المظاهر البغيضة، سواء كانت صهيونية أم متصهينة.



• ليلى العثمان في «بيت لوذان»

بدعوة من «بيت لوذان» وضمن برنامجه الثقافي السنوي بمناسبة اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية أحيت الأديبة ليلى العثمان أمسية ثقافية تحت عنوان «الكويت القديمة في تجربتي القصصية» حضرها جمهور غفير من الأدباء والمهتمين. وتحدثت فيها عن تجليات المكان، والعادات، والتقاليد الاجتماعية في قصصها، مبيّنة سحر الماضي، وظلاله الأليفة التي تبددت في وقتنا الراهن.

• الأسبوع الثقافي الأردني:

ضمن فعاليات احتفالية «الكويت عاصمة للثقافة العربية» نظم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أسبوعا ثقافيا أردنيا اشتمل على عرض للفرقة الوطنية الأردنية للفنون الشعبية، ومحاضرة حول واقع الحركة الثقافية في الأردن، ومعرض للفن التشكيلي، وآخر للصور الفوتوغرافية، وثالث للكتاب، وأمسية شعرية أحياها الشاعر راشد عيسى في مقر رابطة الأدباء ألقى فيها مجموعة من قصائده الجديدة التي نالت إعجاب وتفاعل الحضور.

• الأسبوع الثقافي السوداني:

كما نظم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أسبوعا ثقافيا سودانيا لاقى احتفاء خاصا وحضورا واسعا من الجالية السودانية ضاقت به صالات العرض وقاعات الأنشطة. واشتمل على حفل للفرقة القومية للفنون الشعبية، وحفل غنائي آخر، ومعرض للفن التشكيلي، ومحاضرتين الأولى حول السودان الجديد وحوار العروبة والأفريقية للدكتور حسن مكي أحمد، والثانية حول الإسلام والثقافة العربية في أفريقيا للدكتور عون الشريف قاسم، وأمسية شعرية للشعراء: خالد فتح الرحمن والهادي آدم، وروضة الحاج في مقر رابطة الأدباء.

القاهرة

● محمد الحمامصي

في المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي

النقد الأدبي على مشارف القرن ...الحاضر والمستقبل

● الأهمية التي احتلها المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأبي الذي أقيم بالقاهرة مؤخرا على مدار خمسة أيام بعنوان (النقد الأدبي على مشارف القرن) لا ترجع - فقط - لكونه المؤتمر الأكثر جدية بين جل المؤتمرات التي أقيمت مؤخرا في القاهرة، ولا لكونه انطلق من رؤية عالمية في معالجاته لقضايا النقد الأدبي وارتباطاتها المتشعبة بقضايا العولمة وتكنولوجيا الاتصالات، بل لكونه طرح بعمق شديد أكثر أسئلة النقد ا لأدبي إثارة للجدل واحتياجا للبحث والحوار حولها عربيا وعالميا، هذا فضلا عن مستوى الرؤى المدروسة بجدية التي شهدتها جلساته التسعة، وشارك فيها ما يقرب من مائة ناقد من مختلف دول وجامعات العالم (مصر - المغرب - سورية - الأردن - السعودية - الكويت - لبنان - البحرين - أمريكا - ألمانيا - الصين -

بريطانيا - جنوب أفريقيا - كينيا - إيطاليا - النمسا - هولندا ... إلخ)... فقد تناول المؤتمر من بين محاوره العديدة خطاب العولمة والنظرية الأدبية، اللغة ووسائط الاتصال، العولمة، وما بعد الحداثة، وتجربة الهجرة في إطار العولمة، النقد الثقافي، ونقد النقد النسائي، ومستقبل النقد، وغيرها... وقد أقيم بالتعاون بين جامعة عين شمس والجمعية المصرية للنقد الأدبي وجامعة مصر للعلوم والتكنولوجية برئاسة د. رأفت عبد الحميد عميد كلية الآداب جامعة عين شمس، ومقرر المؤتمر الناقد الكبير د. عز الدين إسماعيل رئيس جمعية النقد الأدبي.. ولأنه يصعب احتواء كل ما جاء في جلسات هذا المؤتمر المهم من مناقشات ومداخلات وأسئلة سوف تكون سطورنا القادمة مجرد إشارات بسيطة، نأمل أن يضع القارئ من خلالها يده على أهم القضايا النقدية التي أثيرت فيه.

العماء والعولمة

في الجلسة الأولى، والتي ناقشت خطاب العولمة والنظرية الأدبية من خلال رؤى الباحثين هليز (أمريكا)، ود. إيهاب حسن (أمريكا)، د. سعيد علوش (المغرب)، أرماندو جنشي (إيطاليا) سارة نوتال (جنوب أفريقيا) وأدارها د. كمال أبو ديب، تطرقت ورقة د. سعيد علوش (نظرية العماء وعولمة الأدب) إلى رؤية جديدة في قضية العولمة والأدب، في البداية أوضح أن المقصود بنظرية العماء المرادف الغربي (Theoriu du chaos) خلافا لسامي أدهم الذي احتفظ لها بالاسم الأصلي الإحالي (الكاأوس) أو (الفوضى) و(الشعث) في مقاربات الصحافة الأدبية... لكنها تسميات عدة لمسمى واحد يحيل على (Chaos) كما حدده الأب الروحي بنوا مندلبروت (B.M andlprot) (1959) وطاوعه جميس جليك (G.Glleick) في العلوم المحضة، وكان سيكفيه لاحقا العدد الخاص من مجلة (نظرية / أدب / تعليم) حول (نظرية العماء والأدب) 1994 في العلوم الإنسانية بوصفه عملا جماعيا يحتفي بالنظرية منذ أفكارها الجنينية في عمل بوانكاري (Henri poincare) للصدفة 1907 مرورا بإدوارد لورانز (E.Lorenz) 1963 في حوار حميمي يتوخى مقاربة العماء من المنظور الابستمو - نقدي.

وأضاف د. سعيد ويبدو أن الحركة الأولى التي استلهم فيها الأدباء نتاج القرن التاسع عشر تمخضت عن وليد معاق غزته الاتجاهات الوضعية بسيطرتها على جل المقاربات النقدية العربية وإعاقتها عن طرح الأسئلة الجديد، فكان لابد من حركة ثانية تستلهم فيها الآداب آخر مستجدات القرن، محاولة منها رأب صدع التصدعات المنهجية والنقدية والإبداعية، التي ستتمرد على أبولو، لتتبنى ديونيزوسية العماء، سعيا لاستعادة ماء وجهها وماء الحياة وماء الأدب والعلم، في اشتغالهما بوصفهما خطابين، مع أنهما يتحدثان بالصوت نفسه ويدوران حول فضاء واحد تكونه دينامية العماء وبصيرة المساءلة، فلن تتكرر التبعية السابقة في الحركة الأولى لاجترار نتائج العلوم في الاتجاه الوضعي التاريخي والنقدي، وهذا ما جعل آلان بوتوت (Alain Boutot) يؤكد

هذا التوجه، مقررا أنه: «ليست نظرية العماء مجرد فرع من الفيزياء بل هي توضع موضع السؤال الكثير من الافتراضات التي كانت وراء التمثيلات العلمية للعالم، فهي تفرض علينا: إعادة التفكير فيما يمكن تسميته جدلية البسيط والمعقد، وهي جدلية تلتفت للنفايات والمقطعية والتشظي وكل مستبعد في مقاربات العلم والأدب، فالاختلالات التي ظلت مظاهر سلبية تطفو على السطح بوصفها أفكارا مؤجلة كانت ظواهر تنتظر لحظة الإعلان عن بروزها الثلاثي الأضلع في: - الفلسفي والابستمولوجي (مفهوم اللاشيء) - السوسيو - ثقافي والأنثروبولوجي (مفهوم النفايات) - التكنولوجي (علوم وتقنيات التشظي).

ومع أن خطابات الشظي وهندسته تكاد لا تقدم إلا القليل من الاتساق والانسجام فيما بينما فإن سبب ذلك يعود في الأساس إلى غياب العلاقات وافتقاد المفاهيم الواضحة، بين ممارسة هذا العماء فنيا وتشكيليا وإبداعيا، كما يعود إلى جمالية التشظيات وتجريدية برنامجها التأملي الفلسفي، ويبدو أن الحديث عن جمالية التشظي ونظرية العماء قد يكونان من قبيل المزايدة المحضة على الاستراتيجية الظاهرة التي تتميز بمرونتها وقدرتها على الانتقال من حقل إلى آخر، ومن لغة إلى أخرى، كذا الانفتاح على تطبيقات نقاد الفلسفة والأدب وتجريباتهم، فيما يشبه الترويج لظاهرة عدت فيزيائية في أصلها وأريد لها أن تخدم إستراتيجيات محكى سردي وشعري وتشكيلي وتنظيري على السواء.. تدشينا للمفهوم المتحرك الذي يحتفي به بول هاريس بوصفه تطبيقا لاتجاهين مختلفين، ومن ثم استعمل العماء بوصفه مفهوما متحركا قصد اكتشاف العلائق بين المعارف الفلسفية والعلمية والأدبية، لأن نظرية العماء ليست نظرية في حد ذاتها بل مجموع استراتيجيات للنمذجة والوصف الرياضي، فهي تنزع إلى احتلال الفضاء المتداخل بين حقول المعرفة، وهو ما يمنحها من ثم مرونة وحركية، فالعماء ينحدر بسهولة من وضعية المفهوم إلى وضعية ولوج فكر مجازي، حتى إن تطبيقاته تشتمل على مستويات عدة من الدقة والتجريد.

إغوائية اللغة

وفي الجلسة الثانية التي تناولت قضية اللغة والرغبة وشارك فيها د. موسى ربابعة (الأردن) ود. السيد إبراهيم ود. آمال الخضري ود. سعيد الوكيل (مصر) وأدارها بسام قطوس تحدث د. موسى ربابعة عن (إغوائية اللغة) وانطلقت دراسته من ركائز عدة في تناول اللغة في تجلياتها وآفاقها المنداحة المشكلة لجسد النص الأدبي عبر تقنيات وتشكيلات تقود إلى إضاءات المسكوت عنه في زوايا النص، وقد أوضح في البداية أن هذه الإضاءة لا تتحقق إلا من خلال تواصل عشقي بين لغة النص والمتلقي، إذ تتملكه اللغة وترحل فيه عبر آفاق شاسعة، وتنقله إلى ما هو غير مستهلك وعادي، وتتجاوز به السائد والقار، إن التشكيل اللغوي ينفتح أمام المتلقي من خلال إثارته والتفاعل معه ومحاورته وتفكيكه، مغريا المتلقي بالاستمرار من خلال إغرائه وإدخاله في عوالم جديدة

مشكلة من نسق لغوي لم يبتكر ولم يبدع من قبل.

وأشار د. موسى أن إغوائية اللغة تتمثل من خلال بعض العناصر التي تفتح وعي القارئ وشهواته في اكتناه الأبعاد التأثيرية للغة، وتتجلى هذه العناصر في:

أولا: فاعلية الموسيقى: حيث يخلق الإيقاع الموسيقى عند المتلقى/ السامع مفتاحا أوليا يقوده إلى ملاحقة الإيقاع ملاحقة سريعة بما يثيره في وجدانه من إيقاعات تصعد وتهبط وتقوى وتضعف، لتشكل لديه الهاجس الأول الذي يقوده إلى الانفعال بالنص، ولايتولد الإطراب من الإيقاع الخارجي، بل بفعل الإيقاع الداخلي الذي يتأسس عبر إيقاعات الترصيع والتطريز والتوازي والتكرار وغيرها، ومن هنا تنبثق إشكالية اللغة غير الموقعة التي تتجسد أكثر ما تتجسد في قصيدة النثر. ثانيا: تجليات المفارقة: تعتمد اللغة على المفارقة التي تسهم في تكوين هاجس إغوائي ورغبة عميقة في ملاحقة عناصر المفارقة المكونة من تشكيل لغوي ينفتح على لغة جديدة، لا تحاكم عقليا، وإنما تحاكم وجدانيا وعاطفيا، فالإدهاش وبلاغة الصدمة عنصران ينبثقان من تشكيل لغوي قائم على المفارقة. ثالثا: صدمة الغربة: ثمة مستويات للغة، فهناك لغة مسطحة فجة لا تثير في المتلقي رغبة لإعادة قراءتها، وثمة لغة هي أقرب إلى لغة الكشف منها إلى التقرير، فاللغة لعب، لكنه لعب لا يقصد منه العبث والتجرؤ على نظامها، وإنما هو لعب يولد الغرابة، والغرابة تلتقي مع الشهوة واللذة، لأن التمنع والتعالي الذي يتصف به النص يقود إلى الإغواء الذي يغري المتلقي إلى اقتحام النص الممتنع ليفك أسراره ويحل ألغازه.

العالمية والعولمة والأجناس الأدبية

وفي الجلسة الثالثة التي تناولت العولمة وما بعد الحداثة وشارك فيها د. نسيمة الغيث (الكويت)، بيل أشكروفت (استراليا)، تيري ديهاى (أمريكا)، نينج وانج (الصين)، جوناثان آراك (أمريكا) وأدارها د. إبراهيم عبد الرحمن، تحدثت د. نسيمة الغيث حول الأجناس الأدبية في ضوء العولمة قائلة: العولمة أحد المصطلحات الشاغلة للمجتمعات المتخلفة، والحضارات القديمة بصفة خاصة، حيث يطالبون بإبداء موقف (موافق) برغم ما يبدو فيها من غموض وأخطار.. لقد بذلت جهود بحثية (أمريكية بصفة خاصة) للخلط المتعمد بين العالمية والعولمة، الأولى طوق إنساني لإشباع طموحات الجماعة البشرية، والأخرى محددة بالتوظيف الرأسمالي للهيمنة على العالم. العالمية تهتم بالقيم والثقافة، والعولمة تختص بالتكنولوجيا والسوق والمعلوماتية إن طرح قضية (الأجناس الأدبية) في ضوء العولمة يبدأ من التسليم بحتمية قدومها إلينا، وضرورة التعامل معها، أو يستدعي منا ضرورة إقامة بعض مصدات الرياح التي - ربما - تحول دون اكتساح ثقافتنا واقتحام عقولنا وأرواحنا.

وأضافت د. نسيمة: إننا نعرف أن الأجناس الأدبية ذاتها قد تعرضت للإنكار بدرجات متفاوتة عبر العصور،

أو على الأقل محاولات القفز فوقها، ولكن مع موجة الحداثة استفحل الإنكار وبلغ حد الرفض، ومن ثم حل النص في موقع النوع الأدبي واختفى أو تراجع المعيار الجمالي المسبق، ليوسع مكانا لاكتشاف آليات الإبداع في النص تحديدا وإخضاعه لدروب من الإحصاء ورصد العلامات والتمفصلات.. إلخ، وفي ضوء هذا الإدراك الحداثي تجمعت روافد الأجناس الأدبية في بحيرة واحدة هي النص، وانطلق هذا الوعي الآني في اتجاه الماضي عندنا، لنقرأ التراث في ضوء مختلف فإذا كان الحاضر ما ينبغي أن نعني به فقد تسللت الشعرية إلى السرد وكتب الحكيم المسرواية، وخيري شلبي الجغرواية، واستقرت قصيدة النثر، لكن الأمر في ضوء العولمة لن يستمر في اتجاه مثل هذا النوع من التمرينات ذات الطبيعة التجريبية مع الوضع في الحسبان أن التجريب نغمة سائدة لدي مبدعينا في هذه المرحلة بصفة خاصة في المسرح والسرد، فمادامت العولمة في قبضة التقدم التكنولوجي وموجهة لتأكيد هيمنته، فإنه سيكون من المتعذر أن يكون لنا دور في صنعها بقصد تصديرها، وغاية ما نطمح إليه ألا يسئ الآخر استخدامها تجاهنا، وألا نسئ نحن في استخدام منجزاتها في التعامل مع أنفسنا. وإذ يتعلق الأمر بالتقدم التكنولوجي فإن أحدا لا يملك أن يضمن استمرار أجناس أو فنون معينة، سيتعلق الأمر إلى حد بعيد - باستيعاب تقنيات عصر قادم، وقدرة على التعامل مع علاقاته الاجتماعية المحكومة بمنظومة تختلف كثيرا عن النمط السائد الآن، حتى مع التسليم بهيمنة القطب الواحد.

إن مما يستحق الإيضاح أن الفنون الأدبية أو الأجناس كانت دائما ذات استقلال، وهذا ما حفظ للمبدع فرديته، ولعمله الفني انفراديته ومنحه قدرته الاتصالية المباشرة مع المتلقي، وهذه الجوانب الثلاثة مهددة في ضوء العولمة، لأن مكانة المبدع ستتحدد بقدرته على إنتاج وقدرة التكنولوجيا وتقدمها الواثب مستقبلا من جانب، وما يتفق وأهداف القوى الإمبريالية الكونية المهيمنة من جانب آخر، وفي ضوء الطاغية العاملة على استنساخ صور الإبداع، ستتراجع الأصالة لتقدم ما يشبع حاجات وقتية متجددة لجماهير توجهها سلطة سياسية تعرف كيف تؤطر التوجه العام.

مستقبل النقد

وفي الجلسة السابعة، والتي تناولت مستقبل النقد وشارك فيها الناقد علي جعفر العلاق (العراق)، كاثلين كلير (أمريكا) مصطفى الكيلاني (تونس)، د. أحمد السعدني (مصر)، فالتر جروند، وأدارها د. عبد المنعم تليمة.. أثارت ورقة د. أحمد السعدني (فوضى المصطلح النقدي) قضية ملحة في الوضع الراهن للنقد العربي ألا، وهي قضية المصطلح حيث أوضح د. أحمد أن النقد العربي المعاصر أصبح في مجمله محاولات لاجترار النقد الغربي الأور - أمريكي، مع تنافس شديد البشاعة بين المغاربة والمشارقة في استعمال المصطلح النقدي استعمالا فيه الكثير من الفوضى.

وأشار د. السعدني: قليل من النقاد الذين وقفوا وتجذروا في التراث وأخذوا من النقد الأور-أمريكي أدواته ومناهجه. وهؤلاء لا نجد عندهم المغالاة والمباهاة والوقوع في الفريق الأول، إن هموم النقد العربي تتمثل في أمرين: الأول عدم البصر بالتراث بعين معاصرة، والثاني الوقوع في شرك الانبهار بالوافد دون محاولة المواءمة بينه وبين موروثنا الثقافي، بل زرع جذور ثقافية في حقل ثقافي مختلف التربة والمناخ، وهذا ما ينتج زرعا ضعيفا فيه مسخ وفيه كثير من الهزال. إن ما يحدث الآن من فوضى المصطلح النقدي شيء طبيعي، وأزعم أن المصطلح النقدي سوف يستقر، إذا ما استقرت أمور العقل العربي ووضحت أمور الثقافة ا لعربية والهوية العربية، إن العقل العربي يمر اليوم بمرحلة البحث عن الهوية وتحديدها ومعرفة أبعادها في مواجهة محاولات تهميش هذا العقل بفكره وثقافته وأيديولوجيته الإسلامية الحضارية وإغراقه في ثقافة الاستهلاك وثقافة تمييع الهوية والفكر الأور-أمريكي.

إن حاجتنا ماسة إلى النضال من أجل اللغة العربية والهوية العربية والفكر العربي وثقافة الوجدان والروح و العقل، وهذه المرة يحتاج أن يعمل العقل العربي بشكل جماعي من المحيط إلى الخليج، ولتكن البداية الوقوف أمام المصطلح النقدي والخروج من هذه الفوضى في المصطلح النقدي.

أما ورقة البروفسير الأمريكي فالتر جروند (الإنترنت والشرق والأدب العالمي) فقد أوضحت أنه مع الجدل القائم حول التحول الحضاري الراهن لا يندر الحديث في أوروبا عن زوال، أو على الأقل تهديد حضارة الكتاب التي يتم إحلالها عن طريق «لا حضارة» مدعومة بوساطة الكمبيوتر، فبظهور تقنيات الاتصال الحديث أصبح أساس الأدب الرفيع مهددا، وهو ما يستتبع من ثم اختفاء التعددية والبعد والتحفظ والسخرية من نظامنا المعرفي، لكن هذه التصورات لاتسبر أغوار القضية، إذ تتعلق القضية على عكس ذلك بإلقاء الضوء الكافي على خلفية أحد أشكال قصص فترة ما بعد الحداثة المتمركزة في أوروبا، وهو قصص يتملكه الواقفون خارجه ويعيد الواقفون بداخله الاستيلاء عليه، وعما إذا كان بناء الحد الفاصل بين الخارج والداخل يتم عن طريق أوروبا أم الفن الرفيع أم التوجه السائد الميديا أم السياسة... إنه قصص يعي أن البناء العلوي للمجتمع يزداد كونه مكانا خاليا، لكن فقدان الحضارة الذي تكثر حوله الشكوى قد لا يعني اختفاء الهوية فحسب بل بكونه تفكيكا للنظام السلطوي قد يعني كسبا للحرية إن فكر ما بعد الاستعمار الذي يمكن أن يكون مرتبطا بذلك لا يشير إلى خلط المحلي بالعالمي فحسب، خلطا يجعل منه عنصرا مميزا للحضارات، بل إن المحلي والعالمي معا يقدمان أيضا كاتبا لا يريد أن يستمر في كونه كاهنا رفيع المقام ومحاربا وفاتحا- مثل كتاب الطليعة - بل كاتبا يريد أن يعتق باستمرار أفضل ما يقدمه التوجه السائد فضلا عما تعرضه أركان عرض الحضارات الأجنبية وزواياه بالإنترنت، متصلا بجذوره من خلال استحسانه وتشجيعه للحضارات الفرعية الدقيقة.

دمشق

• علي الكردي

بيت النحت والغرافيك، والتصوير

خمس معارض تشكيلية متميزة بدمشق

للفنانين: طلال أبو دان.. يعقوب إبراهيم... صفوان داحول.. ناصر حسين... معرض نسائي جماعي

حَفُلَ المشهد التشكيلي الدمشقي في الفترة الأخيرة بالعديد من المعارض النوعية المهمة، تميز بينها معرضان، أحدهما للنحات طلال أبو دان، والآخر للفنان يعقوب إبراهيم، وكلاهما جاءا من مدينة حلب، ليعرضا أعمالهما الجديدة، لأول مرة في العاصمة دمشق. قدم هذان الفنانان، الأول على مستوى ا لنحت، والثاني على مستوى «الغرافيك» إضافات إبداعية غير مسبوقة على مستوى ا لتقنية، ومعالجة المواد المستخدمة، وعلى مستوى الجملة الجمالية الجديدة التي تنهل من التراث السوري القديم، وتعيد صياغته برؤية حداثية جديدة.

أثار هذان المعرضان اهتمام الجمهور التشكيلي والصحافة المحلية لخروجهما عن القواعد المألوفة المتبعة في البحث النحتي أو الغرافيكي وتقديم أعمال فنية مشغولة برؤية جمالية وفلسفية وتقنية جديدة.

منحوتات أبو دان بحث في التراث الجمالي برؤية حداثية

يشتغل النحات السوري طلال أبو دان، الذي عرض أعماله في صالة «شورى» بدمشق للفنون التشكيلية على نبش التراث السوري القديم للحضارات السومرية والآشورية، ودراسة أبعادها وفلسفتها الجمالية ثم يعيد صياغة منحوتاته بروح معاصرة، ولكن بعيدة عن الرؤية الغربية التي تعتمد على نظرية «الكتلة والفراغ» بل على العكس من ذلك فهو يؤكد على القيم الجمالية لتراث النحت السوري القديم بمدلولاته وجمالياته الشرقية، ومن الناحية التقنية، توصل الفنان أبو دان إلى صياغات فنية خاصة به باستخدامه مادة خام، لم يستخدمها أحد من قبله، وهي مادة «الرمل الفراتي» في شمال سورية، الذي عالجه مع مواد صمغية، ومواد أخرى إلى أن توصل إلى تحويله لعجينة مطواعة، تتحول إلى كتل صخرية رملية صلبة بعد أن تجف، لها ملمس وحساسية خاصة جدا من الناحية اللونية، كانت مفاجئة لجميع من شاهدوا المعرض، وكما قلنا يرفض أبو دان من الناحية الجمالية والفنية أيضا الصيغة المعروفة لعلاقة «الكتلة والفراغ» التي تعتمد على النظرة الغربية للتكوين النحتي، وعلى هذا الأساس انتهج بطريقة واعية خطا آخر منسجما مع التراث النحتي السوري القديم، الذي يعتمد على الكتلة بشكل أساسي مع تبسيط شديد في الشكل الفني، وفي الآن ذاته اشتغل أبو دان على القوة التعبيرية التي يبثها من خلال اهتمامه ببعض التفاصيل في الوجه والعيون ليعبر عن المكنونات الداخلية، والانفعالات الحادة كالخوف أو الحزن أو الانتظار، أو التحدي إلخ.

يمكن القول : إن تجربة أبو دان هي تجربة جديدة على النحت السوري متناسقة ومنسجمة مع نفسها بكل المقاييس، لذلك أثارت اهتمام الوسط التشكيلي والفني السوري، لاختلافها وبسبب اقتراحاتها الفنية الجديدة.

البعد الثالث في غرافيكيات يعقوب إبراهيم

أثارت أيضا، أعمال التشكيلي السوري يعقوب إبراهيم الغرافيكية، التي عرضها في صالة «أتاسي» بدمشق الدهشة، و الكثير من الحوار والاهتمام في الوسط التشكيلي السوري، بسبب الصياغات الفنية الجديدة التي

توصل إليها الفنان إبراهيم بعد بحث وتجريب استمر كما قال لمدة ثماني سنوات من العمل الدؤوب، إلى أن توصل إلى إبداع هذه الجملة الجمالية الجديدة على المستوى التقني التي تجمع بين عمق المضمون الإنساني، وتجلياته المختلفة، وبين ا لصياغات الفنية المتقدمة على صعيد الشكل الجمالي.

يتكئ إبراهيم على ا لأشكال في المحفورات السورية الآثارية القديمة، ويعيد صياغتها مستفيدا من رموزها الأسطورية كالأسماك والنباتات، والإكسسوارات التي تزين النساء... وقد وظف كل هذه الرموز لإغناء تكويناته على الصعيد البصري، والجديد، اللافت في أعمال إبراهيم هو وجود البعد الثالث في تقنيته الغرافيكية الإبداعية الجديدة، حيث تبرز على سطح اللوحة مساحات نافرة أوغائرة وهي في حقيقة الأمر عميلة خداع بصري توصل إليه الفنان عبر هذه التقنية الجديدة، إذ اللوحة هي سطح واحد مستو يظهر البعد الثالث، وهذا ما أعطى اللوحة هذه الجملة الجمالية الجديدة.

من جهة أخرى يقول الفنان إبراهيم أن تقنيته الجديدة تقوم على أساس العلاقة التناقضية بين «النت والفلو» وهي التي تظهر هذا التداخل ما بين الوضوح، وعدم الوضوح الذي يبرز البعد الثالث في اللوحة، إضافة إلى العناصر الأخرى كالتناقض اللوني بين الحار والبارد، وتناقض الحركة والسكون...

ويضيف الفنان إبراهيم: بإمكاننا تطبيق هذه التقنية على كافة المواضيع التعبيرية أو الرمزية قديمة كانت أم حديثة، وهذا ما سوف يثير الكثير من التساؤلات داخل سورية وخارجها، إذا ما قيض لهذه التجربة الانتشار، وعلى ضوء ذلك، مطلوب من المهتمين البحث في هذه التجربة، واكتشاف تقنياتها التي لن يشيع الفنان أسرارها، باعتبارها ملكية إبداعية توصل لها بعد جهود مضنية على مستوى البحث والعمل.

حتما امرأة

المرأة كان لها حضورها أيضا على الصعيد التشكيلي، فقد ا فتتحت صالة «عالبال» في دمشق القديمة معرضا لست عشرة فنانة تشكيلية سورية من أجيال مختلفة تحت عنوان: «حتما امرأة».

شارك في المعرض: « أسماء فيومي، جزلة الحسيني، ريما حمزة، ريما سلمون، رانيا كعكرلي، سيسيل الرمحين، سارة شما، سناء فريد، ضحى قدسي، عناية بخاري، عتاب حريب،عروبة ديب، لجينة الأصيل، ليلى نصير، مي أبو حبيب، نوار ناصر، هالة مهايني».

يعكس المعرض جميع الاتجاهات الفنية في الحركة التشكيلية السورية، مع توظيف تقنيات وأساليب فنية مختلفة، وهو يركز بشكل خاص على خصوصية، وغنى العالم اللوني للمرأة

وشفافيته التي تظهر على نحو واضح نظرتها الجمالية والإنسانية للعالم.

تعبيرية صفوان داحول

من المعارض الهامة التي شهدتها العاصمة السورية أيضا معرض الفنان صفوان داحول، الذي يعتبر واحدا من أهم أبناء جيله في الحركة التشكيلية السورية، حيث تتميز أعماله التصويرية بوضوح الخط، وقوة التكوين، والتناقض بين الظل والنور إضافة إلى شاعرية المساحات اللونية التي تنساب موسيقاها التعبيرية بجماليات أخاذة.

يشتغل صفوان داحول الذي قدم معرضه تكريما للفنان الراحل محمود جليلاتي (صالة السيد) على لغة الجسد التعبيرية وموضوعه الأساسي المرأة في كل حالاتها وتجلياتها، في حزنها وفرحها وانتظارها.. وفي توقها الشديد للانعتاق والتحرر، ويعبر الفنان داحول عن هذه الدلالات الداخلية بحركة الجسد الذي يتكور على ذاته بدفء أحيانا. وباستسلام قدري للحالة الداخلية أحيانا أخرى، بحيث يقف المتلقي أمام هذه التكوينات المدهشة مسحورا بالحالة الشاعرية التي يفجرها العمل الفني لديه.

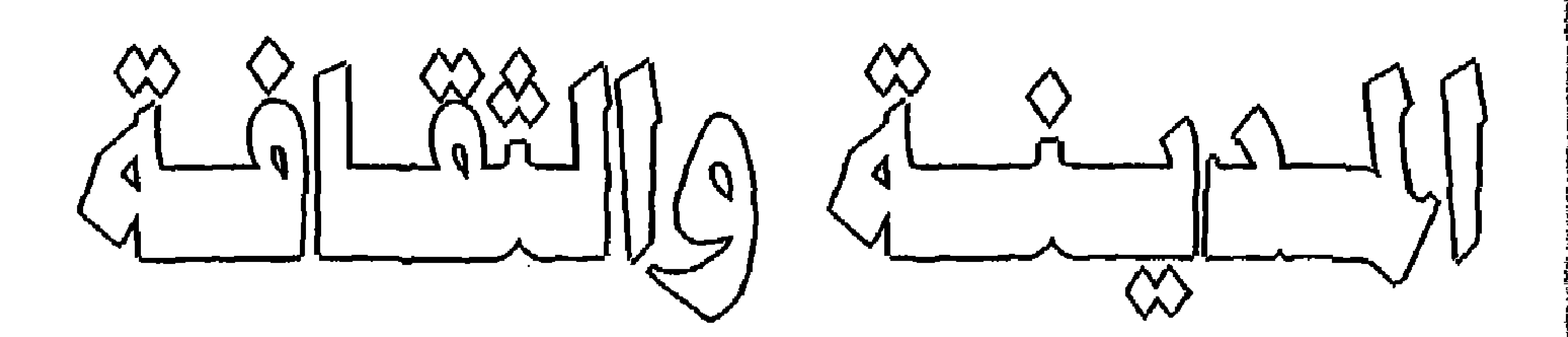
المرأة ... مرة أخرى

المرأة بانبثاقها الروحي، وإشراقاتها الجسدية هي أيضا موضوع الفنان الشاب ناصر حسين (صالة عشتار بدمشق)، الذي اشتغل على تنويعات متعددة في معالجة موضوعه على مستوى اللون والأسلوبية التقنية، حيث يشعر المتلقي أنه أمام أكثر من مرحلة جمعها الفنان في معرض واحد، دون أن يعني هذا غياب الوحدة الأسلوبية أو الهوية عن المعرض، رغم استخدامه أسلوب الرسم (في لوحاته الأخيرة) على شبابيك خشبية قديمة، تظهر أكثر من بعد في اللوحة،حيث يمنح هذا السطح، بعد معالجته اللونية، حساسية خاصة، تختلف عن الحساسية التي يمنحها سطح القماشة العادي.

المغرب

• صدوق نور الدين

أصيلة في دورتها الثالثة والعشرين:



تظل علاقة المدينة المغربية بالثقافة شبه ملتبسة مادامت الأخيرة كمعرفة وكأفكار لا تحضر إلا ومناسبة المهرجانات التي تقام هنا وهناك وبالضبط في عطلة الصيف. ويمكن القول إن المغرب غدا يعرف فيضا قويا من المهرجانات الجهوية والإقليمية التي يحمل البعض منها يافطة الثقافة كشعار دون أي إمكانية لترسيخ ورسم الوجه الحق للثقافة.

ولعل مما يطبع هذه المهرجانات - إلا القليل منها - كونها تتحول إلى أسواق لبيع المنتوجات المتوافرة في هذه المدن.

وأعتقد أن مهرجان أصيلة الدولي كما مهرجان الرباط الدولي من بين أهم المهرجانات التي تقام في المغرب. ولئن كانت تقاليد الأول تأكدت فعلا وتنظيما وإعلاما فإن الثاني لا تتداول أنشطته إعلاميا، وهو ما جعل المنظمون في هذه السنة يشكون من غياب ملاحقة الإعلام لأنشطتهم، إذا ما ألمحنا إلى كون مدة أربعين يوما تظل طويلة جدا.

في هذا الأفق جاءت الدورة الثالثة

والعشرين من مهرجان أصيلة عن هذه السنة متنوعة كالعادة مع تخصيص جلسة حول الرواية العربية، ولقد كانت أول ندوة عن العلاقة بين المدينة والثقافة. وهي الندوة التي تولى افتتاحها السيد محمد بن عيسى الأمين العام لمنتدى أصيلة، والذي اعتبر في كلمة الافتتاح بأن المغرب يمثل نموذجا للتنمية الثقافية، من ناحية بحكم إمكاناته المعرفية ومن ثانية فإنه يزخر بموارده البشرية..

ولقد أدار الندوة وأشرف عليها شريف خازندار مدير دار ثقافات العالم في باريس وأمين المنتدى، ووزعت المحاور على النمط التالي:

1 - الثقافة والنمو الاقتصادي للمدينة.

2 - الثقافة والإشعاع الدولي..

3 - الثقافة والبعد التربوي.

وتدخل في هذه المحاور بالرأي والشهادة كل من:

- أندري أزولاي مستشار الملك.

- أندري جليس عمدة المدينة الفرنسية سيرينيون.

- مريم مكرم عبيد وهي جامعية مصرية.

فأما أزولاي فتحدث عن مدينة الصويرة التي باتت تعرف مهرجانا فنيا سنويا يتعلق بفن (الكناوة)، واعتبر بأن هذه التجربة لم يتم التخطيط لها مسبقا، وإنما جاءت وليد الاعتباط إلى كون مدينة الصويرة من المدن السياحية البارزة، وتتفرد بمدرسة تشكيلية قائمة الذات.

وركز اندري جليس على موضوع التنوع معتبرا أن حصيلة من المعارف والفنون تعمل على تقديمها المدينة الفرنسية، وهو ما أفسح لخلق مشاريع للتنمية كما طور ملكة ورواج البعد الثقافي.

وفي تدخل مريم مكرم عبيد اعتبرت أن مفارقة القاهرة عند المدينتين السابقتين تتجلى في التالي:

- النمو الديمغرافي.

- البعد الثقافي والحضاري للقاهرة.

- خصوبة المشاريع والمهرجانات.

على أن اللافت فيما سلف، وبخصوص حالة المغرب فإن مهرجان أصيلة وهو اليوم في طبعته الثالثة والعشرين إنما يقف من ورائه ابن المدينة محمد بن عيسى الذي شغل أكثر من وزارة إلى كونه فنانا دون أن ننسى محمد المليحي وعلاقاته الفنية والتشكيلية الواسعة. وذات الأمر يقال عن مدينة الصويرة.. فيما المدن الأخرى تبحث عن نزهاء يتولون مهمة تدبير الشأن.

تشكيل

تحتفي أصيلة وكالعادة بالفن التشكيلي من خلال الجداريات المزمع إقامتها، إلى الواجهات والأسقف، وسوف يسهم في ذلك العديد من الفنانين المغاربة الذين أسسوا لبدايات الفن التشكيلي المغربي بين الفترتين 1955 - 1965م.

وفي الآن ذاته سوف يقام معرض للتشكيل البحريني في مستوياته الثلاثة.

- التصويري.

- التجريدي.

- الخط.

ويضم ما يقرب من عشرين فنانا،

إلى ذلك ثمة معرض للفن الكويتي عن الفن المعاصر وتجارب الأطفال من خلال المحترفات.

رواية

وفي الفترة المتراوحة بين 14 ـ 16 من الشهر الجاري سوف تنظم ندوة عن الرواية العربية (التطور والآفاق)، وسوف يسهم فيها كل من محمد برادة وعبدالرحمن منيف وسعيد يقطين وإدوار الخراط ويمنى العيد وجمال الغيطاني ومحمد شكري وعبدالقادر الشاوي.

ندوة التعاون السينمائي العربي الأوروبي

يطرح التعاون السينمائي فيما بين العرب والأوروبيين عدة قضايا وإشكالات من الصعب إيجاد حلول لها بكيفية بسيطة وسهلة مادام يرتبط في الأساس بالهدف المراد منه إلى الأساليب التي سيسعى نحوها للوصول إلى تحقيقه. وفي هذا السياق جاءت الندوة القيمة التي أولت الموضوع أهمية من حيث الإحاطة بالجوانب المتعلقة به من جهة، ومن جهة أخرى باقتراح الصيغ الملائمة كبدائل، والمنظمة في إطار الدورة الثالثة والعشرين من مهرجان أصيلة، التي اختارت لها كعنوان: «التعاون السينمائي العربي الأوروبي»، ولقد أسهم فيها العديد من المتخصصين في هذا المجال من مخرجين وفنانين عربا وأجانب دعوا جميعا إلى مائدة الحوار في محاولة للخروج بما هو ملائم من صيغ واقتراحات.

ويمكن القول في هذا المقام إن أهم التدخلات تمحورت حول القضايا التالية:

1 ـ الجانب السياسي في صيغة التعاون.

2 ـ البعد التعليمي كأساس لهذا التعاون.

3 ـ المسألة الاقتصادية.

ذهب الإيطالي (إنزو بوتشيلي) إلى أن اقتراح صيغة ملائمة للتعاون يجدر أن ينظر إليه من زاويتين يقع بصددهما اختلاف: الزاوية الرسمية التابعة للسلطة والزاوية غير الرسمية والتي تساهم فيها أجهزة أخرى لها علاقة بالحقل السينمائي كالمنتجين مثلا، ومن ثم فإن بسط التصور الملائم يرتهن إلى التحديد الدقيق للصيغة.

وأما المخرج (ميشيل خليفي) فهو يرى أن التعاون لا يمكن أن يتأتى إلا في الأفق الذي يجسد عدة ورشات للتعليم المرتبط بالفن السينمائي، ذلك أنه وانطلاقا من هذه الورشات سيتم الوقوف على نوع التعاون المراد وحتى تكون الجهود المقدمة في المستوى المطلوب.

ويرى الألماني (دوهالدن) أن مسألة التمويل هي ما يحدد نوعية التعاون، هذا مع العلم بأن البحث عن التمويل هو في تصوره أهم عائق يحول دون ترسيخ التعاون في صورته الحقة، ومن ثم تطرق إلى الصعوبات التي تعترض منجز الشريط إذا ما أراد ضمان تمويل قوي وهذا يحدث في أوروبا بالأساس، على أنه لم يكتف بهذا الجانب وإنما ربطه بمدى تحقيق الفيلم العربي لأفق التلقي المطلوب في

الغـرب. وفـي ذات السـيـاق جـاء تدخل الناقـد السـينمـائـي (قـصـي صـالح درويش) والذي رد في شبه تعقيب بأن مسألة التمويل غير واردة مادام تمويل الشـريط العـربي يجب أن يتم داخل الوطن العـربي وثمـة - على حـد رأيه - ممولون عـرب مـسلمـون يملكون إمكانات مـادية وفـيـرة تسـاعـد على الخوض في إنجاز الشريط المطلوب كما التعاون المتـغـيّا، ويحق اعـتبـار تدخل الناقـد المصـري (سـمـيـر فـريد) والذي رصد تاريخا لنمط التعاون ركز فيه بالأسـاس على العـملية الاقـتـصـادية مـعـتـبـرا أن الصناعـة السـينمـائيـة تستـهـدف في الجـوهر الربح، وهو أساسا عمل مشروع.

على أنه وبالارتباط مع هذا الجانب فإن المخرج المغربي (محمد أولاد محند) اعتبر أن المخرج من هذه القضية يتحدد في بسط مسـألة التوزيع التي يعاني منها المخرج العربي، فـإذا ما تم وضع حل لقضية التوزيع فإن تبديد مسألة التعاون يتم لا محالة.

ويحق القول في خـتام هذه الورقـة إن كثيراً من المشاكل قد أثيرت وأن كل واحد من هؤلاء المتخصصين كان ينظر إلى التـعـاون من زاويته الخاصـة وفي ضـوء مـعـاناته الذاتيـة والشـخـصـيـة، لتبقى ضرورة إيجاد آليات للتعاون ثم للحوار ولفك مشكلة التوزيع فـارضـة ذاتـهـا إذا ألمحنا إلى أن السلطات الرسـمـيـة عـربيـا وغـربيـا هي المؤهلة لفرض ذلك، وإذا كان الأمر في أوروبا يجد الحل الملائم عن طريق التشـجـيع والدفع به إلى الأمـام فـإنه في العـالم العربي يظل قائما.

.. يبـقى القـول إن هذه الندوة في شـقـها الثـاني كانت أغنى لأنها لامست حقل العمل مباشرة.

الفن التشكيلي في المغرب

إذا كان التشكيل قد جسد على امتداد الدورات المنظمـة في أصـيلة العـمـود الفقـري لمهرجاناتها، وفق ما ألمح إليه السيد محمد بن عيسى، فإن الدورة الحـاليـة الثـالثـة والعـشـرين ركـزت وبالأسـاس على مـوضـوع الفن التشكيلي تأسيسا من ندوة نظمت في الموضوع إلى معرض تشكيلي حددت فترته من (1956 وإلى 1965).

ولقد تركزت محاور الندوة حول التالي:

1 - التأسيس..
2 - التعبير..
3 - المقارنة..

وأما بصدد النقطة الأولى فإن الناقد المغـربي (فـريد الزاهي) اعـتـبـر أن التـجـربـة البـصـرية في المغرب تعـود بالأسـاس إلى الأربعـينيـات، على أن الاكتمال الذي وسم هذه التجربة تحقق في السـتـينيات والسـبـعـينيـات حـيث أصبح للتشكيل هويته الحقة والمميزة. وفي معرض إشارته إلى المعرض المقام اعـتـبـر أنه يعـد حـدثـا ثقـافـيـا لـه قـوته ودلالتـه.. وأمـا الجـمـالي (مـحـمـد السـجلمـاسي) فـذهب إلى أن الظهـور الفعلي للتشكيل تم في العشـرينيات ليعكس فيما بعد تطورا كميا تمثل في النزوع إلى إصدار البيانات، فيما تركز الموضوع حول الذات والهوية..

وإذا كان الاخـتلاف قد طبع بالفعل مسألة التحديد الزمني لظهور التشكيل في المغرب، فإن نواة التجربة تأسست

انطلاقا من التأثير الأجنبي كما الحضور الفاعل له في المغرب، حيث نشأت تجارب فطرية انتهى بعض المؤسسين لها اليوم إلى الموت.

وأما على مستوى التعبير فإن البلجيكي (جون بيير تنغيم) عدّ التجربة التشكيلية تتمحور حول سؤال الذات والهوية.

والواقع أن أية تجربة كيف ما كان نوعها تترسخ في هذا الأفق دون تجاوزه، في المقابل ذهب الفنان المغربي (محمد المليحي) إلى أن التجربة التشكيلية بالمغرب وليدة أحداث عرفها المغرب، وهو ما اقتضى على مستوى صيغة التعبير الجنوح إلى الاهتمام بالشخصيات كما بالرموز، وأشار إلى أن ظهور القاعات والأروقة أسهم في تعزيز مسار الفن التشكيلي بالمغرب، وإن كان الملاحظ اليوم كون مجموعة من القاعات اختارت الإغلاق عوض الاستمرار في تغذية الفن التشكيلي في المغرب.

واختار الشاعر (محمد السرغيني) الحديث عن التشكيل انطلاقا من التقسيم التالي:

1 - الانطباعي.

2 - التجريبي..

3 - القطري..

والواقع أن هذا التقسيم يتداخل في بعض الأحيان، خاصة أنه وفي ظل هذه المرحلة الواحدة قد تعاش أكثر من مرحلة لاحقة.. ولم يفت الأستاذ السرغيني التنبيه إلى أن لمجلة (أنفاس) الصادرة يومذاك دورها وأثرها في إنعاش الحياة التشكيلية بالمغرب. على أنها لم تكن الوحيدة وإنما وجدت إلى جانبها مجلة (الإشارة) التي كان يصدرها اتحاد كتاب المغرب.

ويمكن القول في الختام إن التشكيل بالمغرب يظل بحاجة إلى المزيد من التوثيق كما يتم الوقوف على التجارب الأولى في هذا الباب ولن يتأتى ذلك إلا باعتماد شهادات الفنانين الذين لا يزالون على قيد الحياة. هؤلاء الذين خبروا التجربة وتفاعلوا معها.

تشيكايا أوتامسي يذهب إلى الرأس الأخضر

تم منح جائزة الشاعر الأفريقي (تشيكايا أوتامسي) في هذه الدورة إلى الشاعرة (فيرا دوراني) وهي من الرأس الأخضر، ويعد تأسيس هذه الجائزة بمثابة تكريم للشاعر الراحل.

الندوة الرابعة في مهرجان أصيلة الثالث والعشرين:

حوار الرواية العربية

لم تحقق ندوة الرواية العربية المنعقدة في أصيلا، ما كان مأمولا منها، ذلك أن حصيلة الأبحاث والمداخلات المقدمة والتي تمحورت حول الهوية، الخصوصية، التجريب والتحول، استعادات لقضايا سبق ونوقشت في غيرما مناسبة.

إذا ما أضفنا إلى هذا وبالأساس سوء التنظيم ووفرة المشاركين وهو ما يربك سير الندوة.

ولقد جاءت الأبحاث والدراسات على النمط التالي:

1 - دراسات / شهادات.

2 ـ دراسات نظرية..

3 ـ دراسات نظرية وتطبيقية.

فأما الدراسات / الشهادات فهي تلك التي ألقاها مبدعون روائيون نذكر من بينهم: محمد عزالدين التازي، نبيل سليمان، الميلودي شغموم وتمت الموازاة فيها بين ما عد نظرا/ تنظيرا، وما يمكن استيحاؤه فقط من خلال التجربة الإبداعية.

فإثارة قضية التجريب وربطها بمسألة حقوق الإنسان يبدو وإلى حد ما اعتباطا، وكان على الروائي والناقد السوري نبيل سليمان، الانتباه إلى أن التجريب يظل حاضرا على مستوى أي كتابة روائية، لولا أن درجاته مختلفة متباينة من تجريب التقليد إلى تجريب التجريب، حيث لا يفهم من النص أي شيء. بيد أن النظر إلى التجارب الروائية المكتوبة في غير لغاتها، كتجارب من خارج أو من داخل، لا يمكن الاحتكام فيه إلا إلى هذه التجارب ذاتها، ذلك أن ما يكتبه الطاهر بن جلون وألبير قصيري، وأخيرا محمد أبو دهان السعودي، ولئن جاء باللغة الفرنسية فهو يتناول قضايا مغربية وعربية صميمة، وهو ما أثاره الروائي والقاص المغربي محمد عزالدين التازي، على أن النظر إلى الرواية العربية من حيث مسايرتها للتحولات الاجتماعية، والذي لامسه كل من مبارك ربيع وسعيد يقطين والميلودي شغموم، حيث أقرت المسايرة، بينما الواقع أن التفاوت حاصل بين معطيات الرواية وتحولات المجتمع، وهو ما نبه إليه أمين عام منتدى أصيلة السيد محمد بن عيسى إلى الروائي السوداني الطيب صالح، والأخير اعتبر أن الرواية العربية حاليا موغلة في التجريب، علما بأن الرواية الإنجليزية وفي الظرف الراهن بدأت تعود إلى نمط الكتابة التقليدية.

ولقد اختارت الدراسات التطبيقية الموازاة بين التجارب الجديدة والتأسيسية، فالناقد المصري صبري حافظ ركز في دراسته حول جماليات الكتابة ذات النزوع إلى الحساسية الجديدة، وتناول بالأساس التجارب الشابة: ميرال الطحاوي ونورا أمين وإبراهيم فرغلي، والواقع أن بحثه يعد من الأبحاث القيمة التي تردد صداها في هذه الدورة من هذا المهرجان.

وأما الناقد المغربي الأستاذ عبدالرحيم العلام، فأولى جنس السيرة الذاتية اهتماما لافتا، وذلك من خلال تجربة نجيب محفوظ في الكتابة الروائية، ولقد تقصى مظاهر السيرة في الكتابة المحفوظية، ولئن كانت كل رواية لم ينصص على أنها سيرة لا يمكن اعتبارها كذلك، ويمكن القول إن شهادة محمد شكري حول تجربته الإبداعية هي شهادة مستعادة بحكم أنه ألقاها في مناسبة سابقة ولم يعمل إلا على تكرار ما سبق أن عبر عنه..

وعلى العموم فإن الندوة لم تف القضايا الراهنة المطلوب وهو ما دعا إليه الروائي وعالم الاجتماع حليم بركات.

ومن ناحية ثانية استحدثت جائزة للرواية العربية تحمل اسم الروائي المغربي الراحل محمد زفزاف، كما سيتم دعم صندوق خاص لترجمة الرواية العربية إلى اللغة الإنجليزية.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف — هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام — هـ: ٥٧٨٦٣٠٠-٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف — هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف — هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة — هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة — هـ: ٤٢٥٧٢٢
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم — هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال — هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف: ثريا البقصمي / الكويت


صدر
حديثاً
أحمد السقاف
من شعر أحمد السقاف
الطبعة الأولى
سنة ٢٠٠١
حقوق الطبع محفوظة